R$ 17,30

Introdução à análise do teatro

Jean-Pierre Ryngaert

Tradução
PAULO NEVES

Revisão da tradução
MONICA STAHEL

Martins Fontes
São Paulo 1996

Coleção

Esta obra foi publicada originalmente em francês com o título INTRODUCTION À L'ANALYSE DU THÉÂTRE por Bordas, Paris, em 1991
Copyright © Bordas, Paris, 1991
Copyright © Livraria Martins Fontes Editora Ltda., São Paulo, 1995, para a presente edição

1ª edição
março de 1996
Tradução
Paulo Neves
Revisão da tradução
Monica Stahel
Revisão gráfica
Maria da Penha Faria
Andréa Stahel M. da Silva
Produção gráfica
Geraldo Alves
Paginação
Studio 3 Desenvolvimento Editorial
Capa
Katia H. Terazoko

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Ryngaert, Jean-Pierre
Introdução à análise do teatro / Jean-Pierre Ryngaert ; tradução Paulo Neves ; revisão da tradução Monica Stahel. – São Paulo : Martins Fontes, 1995. (Coleção Leitura e Crítica)

Título original: Introduction à l'analyse du théâtre.
ISBN 85-336-0480-8

1. Crítica teatral I. Título. II. Série.

95-3036 CDD-809.2

Índices para catálogo sistemático:
1. Teatro : História e crítica 809.2

Todos os direitos para o Brasil reservados à Livraria Martins Fontes Editora Ltda.
Rua Conselheiro Ramalho, 330/340 01325-000
São Paulo SP Brasil Telefone 239-3677

Índice

Prefácio IX

O QUE É UM TEXTO DE TEATRO?

Introdução 3

I. Existe uma especificidade do texto de teatro? 5
1. Isso não é teatro! 5
2. Os gêneros 6
3. Imitar pessoas que fazem alguma coisa 9
4. Origens de falas diversificadas e nomeadas .. 11
5. Agir sobre o espectador 15

II. O texto pode dispensar a representação? ... 19
1. O equívoco da representação em socorro do texto 19
2. Diretamente do texto ao palco 20
3. O teatro numa poltrona 22
4. O autor e a edição 23
5. O texto como potencial de representação 25

III. O teatro pode dispensar o texto? 27
1. O corpo contra o texto 27
2. A nostalgia de um teatro popular 28
3. O ator e o poeta 30
Leituras recomendadas 31

ABORDAGENS METÓDICAS

I. Tentativa de descrição 35
1. O texto como objeto material 35
2. Organização, estruturação 36
O título e o gênero: rótulos verdadeiros e falsos anúncios – As grandes partes – Encadeamentos e rupturas, vazios e cheios
3. O material textual 43
Didascálias – Escrita falada ou fala escrita? – Leituras em voz alta e leituras silenciosas
Leituras recomendadas 51

II. A ficção e sua organização 53
1. A noção de enredo ou fábula 54
Um reservatório de mitos e invenções – O enredo como seqüência de ações – Construir o enredo – Ter um ponto de vista sobre o enredo – Limites do enredo
2. A intriga 63
A mecânica da peça – Um conflito pode esconder outro
3. Apreender as estruturas profundas: o modelo atancial 67
Em busca de um modelo – O esquema de seis casas – Problemas de método – Limites
Leituras recomendadas 74

III. O espaço e o tempo 75
1. Um exemplo de escolhas espaço-temporais opostas: sensibilidade barroca e gosto clássico 75
O múltiplo e o simultâneo – As unidades e a verossimilhança – Marcos teóricos
2. Análise das estruturas espaciais 81
Os lugares nas indicações espaciais – Os índices espaciais no texto – Fora de cena – O espaço metafórico
3. Análise das estruturas temporais 92
Sobre algumas marcas do tempo no texto – O tempo metafórico
Leituras recomendadas 98

IV. Enunciados e enunciação 101
1. O estatuto da fala 101
Diálogo e monólogo – A fala e a ação – E as didascálias?
2. Situações de fala 105
A análise conversacional – O diálogo de teatro como conversação – Desvios – Interesse prático desse modo de análise
3. Para um estudo do diálogo 111
Os temas do diálogo – O que está em jogo no diálogo – Estratégia de informação – A poética do texto de teatro – Hipóteses sobre a escrita de um autor
4. Exemplo de análise 119
Marivaux, A dupla inconstância. Ato 2, cena 2
Leituras recomendadas 122

V. A personagem 125
1. Debates em torno de uma identidade móvel 125
Confusões a propósito da identificação – No que se refere à história: da abstração ao indivíduo – A tradição psicológica: a personagem como essência
2. Apreender a personagem entre o texto e o palco 128
Pode-se dispensar a personagem? – Personagem a montante, personagem a jusante
3. Para um estudo da personagem 131
Princípios – Carteira de identidade – A personagem, força atuante – O sujeito do discurso, o objeto do discurso
Leituras recomendadas 141

VI. O leitor se expõe 143

COMENTÁRIOS DE TEXTOS

I. Uma cena do *Dom Juan*, de Molière 151
1. Análise réplica por réplica 154
2. Repartição da fala 161
3. O tempo 162
4. O espaço 162
5. A fala e a ação 163
6. Os efeitos de mecanização 164
7. Implicações e hipóteses 165

II. *Fim de jogo*, de Samuel Beckett 169
1. Descrição 169
2. Enredo 170
Observações
3. Intriga 173
4. Esquema atancial 174
5. Espaço e tempo 176
Aqui – Em outro lugar, hoje – É hora de – Ah, ontem! – Amanhã – Centro – Gerações – Cena – Viagens – Hipóteses
6. Estudo de um trecho de diálogo 182
Impressões gerais – O implícito como regra – A informação – Cada fala é conquistada ao silêncio
7. Personagens 189
Identidades – Enfermidades – Relações – Humanos e inumanos
8. Continua 192

Prefácio

A prática cênica moderna volta a conceder aos textos uma grande importância. A própria edição de teatro, em crise durante muito tempo, conhece uma atividade mais intensa e uma certa curiosidade pelos autores contemporâneos. Apesar disso, os ensaios dramatúrgicos já não despertam hoje o mesmo interesse que nos anos setenta. Certamente foram vítimas de um excesso de confiança na eficácia dos procedimentos de análise do texto, ou então das acusações de dogmatismo. No entanto é difícil nos atermos a uma abordagem impressionista dos textos, apelarmos apenas às reações pessoais do leitor e, deste modo, recusarmos toda e qualquer aprendizagem da leitura.

O estudo dos textos de teatro beneficiou-se amplamente com os avanços teóricos do estruturalismo e da semiologia. É reconhecida a especificidade do texto de teatro, embora na prática cotidiana sua abordagem continue a ser problemática, como se fosse absolutamente necessário contar com a representação para que o objeto seja completo e satisfatório. Aquilo que chamam, por vezes com intenção maligna, "análise literária do texto" é assim recusado de saída e seu discurso invalidado em conseqüência de uma falta original, a competência em matéria de representação.

Optamos aqui por jamais recorrer a representações que existiram, por jamais invocar o palco para explicar ou justificar o texto. Em contrapartida, todas as nossas análises dos textos são consideradas como pistas que o

palco terá de levar em conta ou recusar, e estão totalmente voltadas para a futura prática cênica.

Nossos comentários não pretendem esgotar o texto por meio de uma abordagem científica, nem elaborar um discurso erudito que daria a espessura histórica desse texto. Encaramos a leitura como a exploração de diferentes pistas, algumas das quais dizem respeito mais especificamente ao teatro. Por isso damos uma atenção especial ao espaço e ao tempo, à uma definição da personagem, à contribuição recente da lingüística na abordagem do diálogo. Sempre que possível, utilizamos amplamente as pesquisas dos últimos anos, com o risco de simplificá-las ou de remeter o leitor a estudos mais sistemáticos.

Os exemplos recorrem a autores tradicionalmente estudados, portanto aos clássicos franceses, mas estendem-se amplamente aos textos contemporâneos, ainda que isso obrigue a dar alguns saltos metodológicos. Pensamos que seria interessante confrontar os princípios fundadores da dramaturgia e seus avatares mais recentes, remetendo o estudo dos elos em falta a trabalhos históricos.

Trata-se, em suma, de renovar o apetite pela leitura, apreendendo o texto teatral na sua especificidade, sem o palco, mas na tensão e no movimento que o projetam sempre para um palco futuro.

O QUE É UM TEXTO DE TEATRO?

Introdução

"O texto é uma máquina preguiçosa que exige do leitor um duro trabalho de cooperação para preencher os espaços do não-dito ou do já-dito que ficou em branco (...), o texto não é outra coisa senão uma máquina pressuposicional."

Assim Umberto Eco define todo e qualquer texto, e não especialmente o texto de teatro. Ora, este tem a reputação de ser uma máquina ainda mais preguiçosa que as outras, se assim se pode dizer, devido à sua relação equívoca com a representação. Anne Ubersfeld refere-se ao "texto aberto"*, sem dúvida com mais brechas do que os outros textos por pressupor um conjunto de signos não-verbais com os quais os signos verbais se relacionarão na representação.

Preguiçoso e esburacado, eis aí dois adjetivos bastante pejorativos para designar o texto de teatro. Não é de espantar que o considerem difícil de ler. Esse estatuto de "máquina preguiçosa" devolve a bola para o campo do leitor. Compete a ele descobrir a maneira de alimentar a máquina e inventar sua relação com o texto. Compete a ele imaginar em que sentido os "espaços vazios" do texto pedem para ser ocupados, nem demais nem de menos, para ter acesso ao ato de leitura, e mesmo para sonhar com uma virtual encenação.

Ao colocar o problema do lugar do leitor em qualquer texto, Umberto Eco lembra que a leitura exige sempre um trabalho de atualização por parte do destinatário. No caso de um texto dramático, essa atualização não se confunde com a encenação, que é uma tarefa concreta e datada.

---

* A expressão *texte troué* foi traduzida ora por *texto aberto* ora por "texto com brechas".

O leitor imaginário, assustado com o trabalho que o espera, corre o risco de ser tentado a tomar um atalho rumo à representação, declarando-se espectador e não mais leitor. Mas as relações que esta mantém com o texto, variáveis segundo as épocas, não resolvem tudo. A representação não tem por objeto tapar os buracos do texto, e uma representação pode revelar-se tão "preguiçosa" quanto um texto, apresentando outros vazios.

O texto e a representação estão ligados por relações complexas que a dramaturgia tenta deslindar. A partir do interior do texto, esta procura considerar as possibilidades da passagem ao palco e, a partir do palco, estudar as modalidades de passagem ao público. Procura portanto compreender o estatuto de cada texto e com ele criar representações, reais ou virtuais.

I. Existe uma especificidade do texto de teatro?

1. Isso não é teatro!

Entre as exclamações radicais ouvidas nos tempos atuais à saída dos teatros, há uma que deixa perplexo: "Isso não é teatro"; e uma outra, geralmente em forma de pergunta: "Será que é um texto de teatro?"; ou ainda, em termos mais diretos, "Você acha realmente que é representável?". Vem-nos então a nostalgia das poéticas dramáticas, de Aristóteles a Brecht, passando pelo abade d'Aubignac e por Lessing, e até o desejo de um tratado normativo que resolvesse por uns tempos nossas incertezas contemporâneas. Pois, se é difícil hoje propor um modelo de texto construído segundo regras, continuam prevalecendo idéias aceitas acerca do que *deve* ser um texto de teatro.

Quando ainda se acreditava na onipotência do texto, "a peça bem feita" do século XIX (expressão atribuída a E. Scribe) propunha uma demonstração de virtuosismo baseada numa arte da composição dramática que devia muito às receitas do ofício e à convicção de que era preciso "funcionar" junto ao espectador. Mas a expressão não está isenta de ironia. Há peças muito bem feitas, assim como há receitas muito vistosas, cujos artifícios acabam por se voltar contra seus autores.

"Fazer teatro de tudo", de acordo com a bela fórmula do diretor Antoine Vitez, significa que o material que antecede a cena, portanto o texto, é transformável. No entanto, Vitez apreciava os "grandes textos". A fórmula

foi interpretada de outra maneira: fazer teatro de tudo é poder fazer teatro de nada, ou de pouca coisa. Quando a encenação se afirma todo-poderosa, a natureza do texto perde em importância. Durante duas décadas, grosso modo dos anos 60 aos 80, o espetáculo prevaleceu sobre o texto; a teatralidade foi buscada fora da escrita teatral. Não havia mais necessidade de responder a esta, já que a encenação declarava-se capaz de dissimular as carências do texto e os diretores de transformar em espetáculo qualquer escrita, fosse qual fosse sua origem.

Sem dúvida era saudável, já que a idéia de perfeição, ou mesmo de normas referentes ao texto dramático, nada mais produzia de vivo. No entanto, o desejo de definir de um ponto de vista teórico uma espécie de princípio do texto teatral retorna com a nostalgia dos textos "à antiga".

Não se escapa à perspectiva histórica, as definições do texto de teatro se estabelecendo em contextos estéticos diferentes, em função de novas idéias que fazemos de sua prática. Aqui nos limitaremos a colocar alguns grandes eixos de reflexão que continuam a alimentar os debates, uma vez que, como foi dito, não daremos definição normativa do texto de teatro.

2. Os gêneros

A história literária se interessa pela evolução dos gêneros teatrais. A classificação das obras por gêneros é uma preocupação dos doutos do século XVII, muito ocupados em regulamentar a escrita. Em geral eles seguem as definições dadas por Aristóteles em sua *Poética*.

> Assim, para a tragédia:
> "imitação de uma ação nobre, levada até o final e tendo uma certa extensão (...) e que, por intermédio da piedade e do temor, realiza a purgação das emoções desse gênero".

Essas definições são suficientemente abertas e as traduções suficientemente imprecisas (por exemplo, purgação por *catharsis*) para que todas as glosas sejam permitidas. Autores e críticos apaixonam-se pelos debates teóricos sempre que uma obra se afasta das normas fixadas, sobretudo quando elas permitem a interpretação. Lembramo-nos da Querela do *Cid* e, por exemplo, da justificação de Racine no prefácio de Berenice.

> Não é necessário que haja sangue e mortes numa tragédia: basta que sua ação seja grandiosa, que seus atores sejam heróicos, que as paixões sejam excitadas, e que tudo nela reflita essa tristeza majestosa que constitui todo o prazer da tragédia.

Os grandes autores aparentemente respeitam os gêneros, mas gostam de explorar seus limites, como se a cada vez reinventassem formas mais sutis ou jogassem com a liberdade da escrita. Um dos prazeres do classicismo consiste em ordenar o mundo nomeando-o e depois se interrogar se são bem fundamentadas as categorias adotadas. Corneille escreve em seu *Premier discours* [Primeiro discurso], referindo-se à tragédia e à comédia, e nisto perfeitamente de acordo com Aristóteles:

> A diferença dessas duas espécies de poemas consiste apenas na dignidade das personagens e das ações que elas imitam, e não na maneira de imitá-las ou nas coisas que servem para essa imitação.

Os gêneros não concernem apenas às formas da escrita mas também, por intermédio das personagens em ação, à natureza dos temas tratados. É impossível falar de tudo, em qualquer parte. A tragédia é oficialmente o gênero mais apreciado porque devolve aos espectadores uma imagem nobre deles mesmos. A corte de Luís XIV faz questão de esquecer Aristóteles ao assistir às peças com maquinaria e bailados, aos espetáculos barroquizantes nos quais triunfa o luxo decorativo.

Nos anos 1630, os autores recorrem abundantemente a um "gênero médio", a tragicomédia, muito em voga.

e, em menor medida, à pastoral, importada da Itália. Como o seu nome indica, a tragicomédia autoriza uma espécie de "mistura dos gêneros" *avant la lettre*, ao reunir personagens nobres e personagens inferiores na mesma ação ou em ações paralelas. A pastoral desenvolve num modo lírico motivos amorosos, encontros e contendas de pastoras e pastores demasiado ocupados em desenvolver seus estados de alma amorosos para se preocuparem com seus carneiros. Na realidade, no que se refere estritamente à dramaturgia, não é certo que os autores clássicos concedam aos gêneros uma importância tão grande assim, pelo menos do ponto de vista da técnica da escrita.

Aliás, é difícil entender as razões da classificação de determinadas obras. Por que, por exemplo, *O Cid* intitula-se tragicomédia e *Dom Juan* comédia? A menos que seja para proteger seu tema, em certos casos, atrás de um rótulo aparentemente menos ambicioso.

A Idade Média não se preocupava com esses problemas e não distinguia os gêneros. Mistérios, milagres, farsas, sotias, moralidades conviviam lado a lado e não era raro que um drama religioso contivesse cenas de farsa. No pulular do teatro em plena expansão, todos os temas e todas as personagens se cruzavam. Num mistério, o público podia rir das facécias dos diabos do Inferno e comover-se alguns quadros depois com as palavras de Cristo.

A estética romântica do drama, tal como a concebe Victor Hugo, manifesta uma ambição totalizante, em reação contra o mundo demasiado bem organizado dos clássicos e contra o ostracismo que pesava sobre certos temas. Tratava-se de colocar tudo no teatro, sem se limitar à verdade histórica, ultrapassando-a e sublimando-a. Hugo escreve no prefácio de *Maria Tudor* em 1833:

> Seria a mistura, no palco, de tudo o que na vida está misturado (...), seria o riso, as lágrimas, o bem, o mal, o alto, o baixo, a fatalidade, a providência, o gênio, o acaso, a sociedade, o mundo, a natureza, a vida; e por cima de tudo isso sentiríamos pairar algo de grande!

Não se poderia exprimir mais ambição em matéria de teatro, nem manifestar a que ponto os gêneros existentes limitavam a inspiração do escritor em todos os campos.

Por esses poucos exemplos, vê-se que os debates sobre os gêneros ultrapassam de longe as discussões exclusivamente formais a que são por vezes assimilados. O que se questiona não é apenas *como* o teatro fala, mas sobretudo *do que* se permite falar, que temas aborda. Do teatro íntimo ao grande teatro do mundo, do teatro de câmara ao teatro histórico, as mudanças de "formato", as origens das personagens, a organização da narrativa e a natureza da escrita correspondem a projetos dos autores, inevitavelmente atravessados pela história e pelas ideologias.

O teatro contemporâneo, em sua maior parte, ignora os gêneros. Os autores escrevem "textos", raramente rotulados como cômicos, trágicos ou dramáticos. Pode-se ver nisso a libertação do teatro que entende falar de tudo livremente nas formas que lhe convêm, herança do direito ao "sublime e grotesco" advindo do século XIX. Mas pode-se também detectar nisso uma perturbação da escrita, uma incerteza quanto à sua natureza, como se o gênero teatral, cada vez menos específico, doravante abrigasse todos os textos passados pelo palco, fossem ou não a ele destinados.

3. Imitar pessoas que fazem alguma coisa

Tudo começa com a noção de ação. Aristóteles adota esse critério para distinguir a tragédia da epopéia e define que é possível imitar: "Seja contando (quer adotando uma outra identidade [...], quer permanecendo a mesma pessoa) seja imitando, imitam todos as pessoas que estão agindo e realizando alguma coisa."

Chama-se portanto drama a uma obra que "imita pessoas que fazem alguma coisa" e epopéia à que imita por meio de uma "narrativa".

Essa diferença não é tão simples como parece, uma vez que, se a maior parte dos textos de teatro prevêem

nas didascálias, quando necessário, ações executadas pelas personagens presentemente em cena, narrativas se encarregam das ações passadas ou que devem se desenrolar fora do palco. Desde as origens, a noção de ação nem sempre é facilmente identificável, mesmo que se admita de um ponto de vista teórico que o teatro narra por meio da ação. Roland Barthes, ao analisar a estrutura da tragédia grega, sublinha essa dificuldade:

> ...Esta estrutura tem uma constante, ou seja, um sentido: a alternância regular do falado e do cantado, da narrativa e do comentário. Com efeito, talvez seja melhor dizer "narrativa" do que "ação"; na tragédia (pelo menos), os episódios (nossos atos) estão longe de representar ações, ou seja, modificações imediatas de situações; na maioria das vezes a ação é refratada através dos modos intermediários de exposição que, ao narrá-la, a distanciam; relatos (de batalhas ou de assassinatos) (...) ou cenas de contestação verbal (...). Vemos aparecer aqui o princípio da dialética formal que funda esse teatro: a fala exprime a ação mas serve-lhe também de anteparo: "o que se passa" tende sempre a "o que se passou".
>
> (Le théatre grec, *Histoire des spectacles*)

Veremos o interesse e a ambigüidade desse duplo estatuto da fala a propósito da enunciação no teatro. Mesmo se distinguimos o mensageiro-personagem que age ao narrar, transmitindo sua mensagem, do recitante sem estatuto de personagem que se limita a dizer, sem "agir" no interior de uma ficção, a fronteira entre os dois é às vezes frágil.

A encenação moderna tem cada vez mais assumido o que pertence à ordem do "agir", fazendo com que a personagem execute várias tarefas na representação, mesmo que estas não tenham ligação direta com o que é dito. Não é raro vermos espetáculos nos quais uma personagem se entrega a um longo monólogo ao mesmo tempo que executa trabalhos de limpeza ou de cozinha, sem relação visível com o discurso. É certo que há uma "ação" em cena, mas ela não decorre de uma necessidade evidente inscrita no texto.

A voga do teatro-narrativa dos anos 70 contribuiu para diminuir a importância da adaptação específica de um texto para o teatro. Com muita freqüência, trechos de romances eram diretamente encenados, sem que houvesse uma adaptação, quer dizer, sem que marcas escriturais particulares fossem previstas. Foi assim que Vitez encenou *Catherine*, fragmento de *Cloches de Bâle* [Sinos de Basiléia], de Aragon, utilizado tal e qual, em volta de uma mesa onde decorria uma refeição. Interferências criavam-se entre o texto do romance e a atividade dos atores que utilizavam o desenrolar da refeição para se entregarem à representação.

Essa dissociação entre o "dizer" e o "fazer", e a desconfiança para com qualquer redundância, confirma que o "fazer" é sentido como pertencente ao palco, e que é cada vez menos importante que o texto considere ou programe ações, sobretudo se estas não criam nenhuma fratura entre o texto e a representação.

O critério da ação continua sendo pertinente de um ponto de vista teórico. Ele não permite distinguir com clareza um texto de teatro de um outro texto nas práticas modernas da escrita e a preeminência da ação cênica torna ultrapassada a eventual boa vontade de um autor preocupado em prever, antes da representação, as ações de suas personagens. Pode-se dizer que a maneira como seu texto será "atuado" deixou de lhe pertencer, e que, mesmo que escreva diretamente para o teatro, o que se espera dele é antes um "texto", sem outras especificações.

4. Origens de falas diversificadas e nomeadas

Entre as origens reais ou míticas do teatro consta a que se atribui a Téspis, que introduziu o ditirambo na Ática por volta de 550 a.C. Esse poeta lírico teria sido o criador da tragédia ao acrescentar um primeiro ator à antiga estrutura exclusivamente coral, "inventando", portanto, o diálogo entre o ator e o coro.

Os historiadores situam as origens do teatro medieval francês na inclusão de *tropos*, textos que se inseriam na liturgia desenvolvendo a passagem primitiva de acordo com uma melodia própria. O mais antigo seria de meados do século X e teria se juntado ao *introito* da missa da Páscoa. Ao ver as santas mulheres se aproximarem do sepulcro de Cristo, o anjo dirigia-se a elas: "Que procurais?". Elas respondiam: "Jesus de Nazaré"; o anjo retorquia: "Ele não está aqui, ressuscitou como havia profetizado." Há um consenso em ver nesse tropo dialogado o sinal de uma primeira dramatização.

Esses dois exemplos são confirmados pela idéia de que o teatro é antes de tudo *diálogo*, ou seja, de que nele a palavra do autor é mascarada e partilhada entre vários emissores. Essas palavras em ação assumidas pelas personagens constituem o essencial da ficção.

Veremos, a propósito da enunciação, que de fato é quase sempre assim, e que o teatro assume a falsa aparência de conversação. No entanto, o diálogo não é um critério absoluto do caráter "dramático" de um texto. Em toda a história do teatro, os autores utilizam o monólogo com abundância, e, examinando algumas tragédias do Renascimento ou determinadas obras clássicas, podemos nos perguntar, diante da extensão das falas, se é possível ainda falar de intercâmbio verbal entre personagens cujas "réplicas" chegam a quase uma centena de versos.

Na realidade, todo o jogo do diálogo é afetado pela presença de um interlocutor considerável, o público, ao qual é muito tentador atribuir um lugar fundamental de parceiro mudo para quem, em última instância e como veremos a propósito da dupla enunciação, todos os discursos se dirigem.

Diversas formas teatrais antigas comprovam que, com freqüência, os autores deixam de dirigir-se ao público indiretamente, privilegiando-o como interlocutor direto. É o caso de todas as formas monologadas da Idade Média e das tradições populares das pantomimas, de todas as escritas que utilizam um recitador, dos usos diversos dos apartes e outras confidências insinuadas mais ou menos discretamente para o público.

O diálogo é sobretudo menos considerado como indispensável ao texto dramático desde que Brecht teorizou as formas épicas da escrita nas quais as personagens e os atores se dirigem regularmente ao público sob a forma de "*songs*", de sinais, de avisos, de narrações. Brecht queria clarificar a oposição do dramático e do épico pela introdução de uma linha divisória. Na forma épica, é comum tomar diretamente a sala por testemunha sem passar pelo simulacro de um diálogo, sem fingir ignorar a presença do público.

Naquilo que poderíamos designar por "dramático puro", a presença do público é esquecida e negada, tudo o que é dito e representado diz respeito apenas às personagens e só a elas, sem a menor preocupação de uma informação mínima ao público. Essa forma não é concebível tal e qual no teatro, mas podemos surpreender exemplos dela na vida. Assim, uma discussão violenta que num restaurante opunha duas mulheres e duas garçonetes nada nos deixava ignorar do *diálogo*, mas este não nos fornecia nenhuma espécie de informação sobre as origens do conflito, os interesses em jogo e as responsabilidades de cada um. Para as protagonistas, estávamos de fato ausentes.

A forma épica pura escolhe como interlocutor único e privilegiado o espectador. Os recitais, os espetáculos de monologuistas como Raymond Devos ou Guy Bedos, tendem para esse modelo. No entanto, eles introduzem o dramático por efeitos de desdobramento daquele que fala e que acaba, assim, por nos tomar por testemunhas de um diálogo, mesmo que tenha começado por nos relatar suas circunstâncias; ou então o ator escolhe como parceiro um espectador, permanecendo os demais como espectadores de um falso diálogo totalmente conduzido por um protagonista.

Na maior parte dos casos, o teatro oscila, em proporções variáveis, entre o dramático e o épico, conforme o estatuto do espectador. Ele jamais pode abster-se totalmente de narrar, mesmo por intermédio do diálogo.

As formas de escrita pós-brechtianas abalam a antiga certeza que fazia do diálogo uma das chaves do teatro.

Mesmo os autores cuja ideologia nada tem a ver com a de Brecht devem-lhe uma herança. Ao impor radicalmente a presença do espectador, dirigindo-se a ele sem complexos, Brecht reabria a porta a todos aqueles que eram tentados pelo teatro sem quererem se submeter completamente à escrita dialogada.

A escrita moderna se interessa pelos limites. Do lado do épico, os autores acolheram ou redescobriram a arte do contador, as antigas tradições orais que faziam do autor um recitador, as influências orientais. Do lado do dramático, os autores exploraram diálogos que mantinham o espectador em situação de subinformação, fingindo ignorar sua presença, deixando-lhe a responsabilidade de reinventar seu estatuto ao lhe fornecer uma parte de invenção no imaginário.

Ainda a respeito dos limites, a escrita interroga a antiga rotina daquele que fala e daquele que escuta, pervertendo os esquemas tradicionais da enunciação.

Acrescentemos a isso as condições econômicas que fizeram os textos para um só ator se multiplicarem nos últimos anos, a tal ponto que, em termos de criação contemporânea, quase se trata de uma estética, de um "teatro a uma voz" no qual uma personagem não cessa de confiar-se a todos os que querem ouvi-la.

É difícil, portanto, fazer do diálogo o critério absoluto da escrita teatral. Isso é verdade em teoria, mas é impossível excluir do campo do teatro um texto não dialogado. Nesse domínio, como no da ação, certos autores talvez tenham deixado ao diretor, mesmo que inconscientemente, a decisão de distribuir a palavra entre os protagonistas ou de dirigi-la ao espectador, pensando que a cena, em última instância, sempre daria um jeito de fazer o texto falar a alguém. É uma responsabilidade exorbitante, como veremos, a de decidir definitivamente "quem fala a quem e por que", num sistema de escrita no qual toda palavra está sempre em busca de destinatário.

5. Agir sobre o espectador

Os grandes períodos da história do teatro distinguiram-se por um projeto ideológico definido pelos autores ou pelos teóricos. Esse projeto tem como fonte a escrita, embora a seguir o palco seja seu retransmissor. Aristóteles insiste nesse ponto a propósito da *catharsis* (geralmente traduzida por "purgação das paixões") que nasce do temor e da piedade:

> O temor e a piedade podem, é claro, nascer do espetáculo, mas podem também nascer da própria organização dos fatos consumados, o que é preferível e de um melhor poeta. Com efeito, é preciso organizar a história de tal modo que, mesmo sem os ver, aquele que pretende narrar os atos que se realizam estremeça e seja tomado de piedade diante dos acontecimentos que sobrevêm (...). Produzir esse efeito através do espetáculo não pertence inteiramente à arte e requer apenas meios de encenação.

Aristóteles, que pormenoriza a seguir o que pode ser narrado para "agradar", sublinha os acontecimentos do enredo e sua organização tal como é premeditada pelo poeta na maneira de agir sobre o espectador. Os meios de encenação em questão traduzem aqui literalmente uma "coregia", ou seja, as despesas que o corego assumiu para montar a peça.

Em termos modernos, a dramaturgia do texto inclui as técnicas da escrita e aquilo que é contado, assim como o efeito esperado sobre o espectador.

A identificação, indispensável na catarse, enraíza-se na escrita e principia com a credibilidade da obra teatral. Nenhuma imperfeição da "imitação" deveria impedir o espectador de acreditar no que é representado diante dele.

A doutrina clássica refere-se a Aristóteles. É necessário "instruir e divertir" e convencer o espectador pela imitação da "natureza", e para isso respeitar as regras da verossimilhança e da conveniência.

Um célebre contra-exemplo basta para confirmar de que modo a relação com o espectador já é visada na es-

crita. Ao desenvolver a teoria do teatro épico, Brecht concede um amplo lugar à transformação das técnicas cênicas e ao trabalho do ator, em especial para obter o efeito de distanciamento. É difícil separar com rigor o que é da ordem do texto e o que é do domínio cênico no projeto brechtiano. No entanto, nas grandes oposições entre a forma dramática e a forma épica do teatro, algumas dizem respeito diretamente à escrita.

Assim, a forma épica é "narração", procede por "argumentação" mais do que por "sugestão". Na condução da narrativa, Brecht procura "o interesse apaixonado pelo desenrolar" mais do que pelo "desfecho". Cada cena é trabalhada isoladamente, o efeito de montagem, o "desenrolar sinuoso" do enredo que se processa por "saltos" têm por objeto colocar o espectador perante algo e fazê-lo reagir, mais do que deixá-lo à mercê dos sentimentos.

A dramaturgia brechtiana busca a maior coerência possível entre o texto e sua passagem ao palco, de tal maneira que a relação com o espectador, que é o objetivo essencial, jamais se perca de vista.

Em contrapartida, a escrita teatral contemporânea exprime uma desconfiança de todo e qualquer projeto didático, de toda e qualquer intenção declarada de ação sobre o espectador. A tendência para as obras "abertas", a reflexão sobre a liberdade do espectador e sobre seu processo de recepção tornam os autores avaros de declarações firmes sobre suas intenções. Praticamente não há mais escolas, nem mesmo "panelas", e raros são os manifestos.

As ideologias se exprimem menos e poucas pessoas de teatro, em nossos dias, pensam no público como um todo homogêneo. Aliás, de preferência fala-se de públicos, no plural. De resto, não existem mais vastas audiências comparáveis às que o teatro grego e mesmo os mistérios medievais reuniam. A escrita está demasiado submetida às vicissitudes da produção para que, de uma maneira geral, o autor intente escrever para um público determinado e exercer sobre ele uma ação qualquer.

Portanto, parece impossível hoje definir características absolutas da escrita teatral, pelo menos de maneira teórica. Mesmo assim, os critérios que abordamos permanecem úteis para avaliar as evoluções dos textos e situá-los numa perspectiva histórica. O teatro atual aceita todos os textos, qualquer que seja sua proveniência, e deixa ao palco a responsabilidade de revelar sua teatralidade e, na maior parte do tempo, ao espectador a tarefa de encontrar aí seu alimento. A escrita teatral ganhou em liberdade e em flexibilidade o que ela perde, por vezes, em identidade.

II. O texto pode dispensar a representação?

1. O equívoco da representação em socorro do texto

É uma prática comum atualmente, no estudo do texto, referir-se à representação como a um elemento faltante que viria explicar e esclarecer o texto.

Professores completam as análises de textos dramáticos com idas ao teatro ou, pelo menos, com gravações em vídeo de encenações ou documentos fotográficos. Por reação contra a análise literária tradicional, acentua-se legitimamente a dimensão visual que um espetáculo teatral oferece.

Tal prática nem sempre é isenta de ambigüidades. Filmes propõem *Le Bourgeois gentilhomme* [O burguês fidalgo] ou *Les Fourberies de Scapin* [As artimanhas de Escapino], de Molière, como se o texto fosse um roteiro e a obra autêntica doravante se apresentasse sob forma cinematográfica. Nesse caso, aquilo que deveria ser, na falta de coisa melhor, apenas uma informação sobre o teatro, apresenta-se às vezes como teatro, e até como o teatro, contribuindo para manter o texto numa situação de dependência e sustentando ao mesmo tempo o equívoco. Bastaria, em resumo, fazer ver qualquer representação para que ela surja como o elemento ausente esperado e o objeto pareça finalmente completo.

Alguns espetáculos realmente só fazem prolongar uma tradição discutível da análise do texto de teatro que se atribuiu a tarefa de mostrar um único sentido da obra.

Uma vez trancadas as abordagens múltiplas, o interesse da representação é minimizado a ponto de não ser mais que o prolongamento unívoco do estudo literário, a ilustração insípida, a tradução corporal e visual que, por isso mesmo, nada de novo acrescenta ao que foi dito. Nesse caso, o círculo se fecha. Por exigência de modernismo, o texto se explica pela representação, mas esta nada explica se seus códigos convencionados são estabelecidos a partir de uma tradição antiquada.

Lembremos, se necessário, que a análise do texto e a análise da representação são procedimentos diferentes, ainda que complementares. Nenhuma representação explica milagrosamente o texto. A passagem do texto ao palco corresponde a um salto radical. Claro que o espectador experimenta a necessidade e o prazer de voltar ao texto, assim como o leitor de assistir a uma representação. Mas os numerosos laços existentes entre o texto e o palco não podem satisfazer-se com a ilusão mecanista de uma simples complementaridade. Como veremos, suas relações, os atritos entre a palavra e a representação, são complexos e por vezes conflitantes.

2. Diretamente do texto ao palco

O estabelecimento da dramaturgia do texto constitui uma etapa comum do trabalho de encenação. Hoje, no entanto, muitos diretores desconfiam dele. Na preparação da passagem ao palco, as redes de sentido que o trabalho dramatúrgico estabelece, entre as quais é preciso escolher, surgem como um risco de fechamento, como uma limitação da representação futura devido à instalação de demasiados anteparos.

O trabalho no tablado implica um outro olhar sobre o texto, o de uma prática imediatamente preocupada com o espaço e o corpo, uma mudança de dimensões cujas descobertas remetem posteriormente ao texto. Muitos diretores renunciam ao "trabalho à mesa", a essas premissas dos ensaios que consistem em leituras e reflexões dramatúrgicas, em trocas de idéias em torno das "intenções" da encenação.

Assim, Antoine Vitez, e não só ele, propunha que se "passasse imediatamente à realização", ignorando a barreira dos saberes e das aprendizagens. A interpretação imediata do texto, sem uma reflexão coletiva preliminar, desencadeia os imaginários e libera energias que mais tarde se encontrarão na representação. Antoine Vitez era por demais apaixonado pelos textos para que possamos suspeitar que não lhes desse a devida importância. Nessa concepção moderna dos ensaios, o texto não é minimizado nem rejeitado, mas é imediatamente ligado ao trabalho do ator, sem que haja algo prévio a esses múltiplos ensaios.

Peter Brook, em *O espaço vazio*, relata com humor como preparou com o maior cuidado sua primeira encenação, encarando os ensaios, para se tranqüilizar, como uma espécie de concretização de seu caderno de direção e descobrindo a seguir a realidade e as transformações do trabalho coletivo.

Claro que esses diretores leram os textos antes dos ensaios e os conhecem perfeitamente! O que eles propõem no tablado é uma espécie de outro modo de leitura, sessões de estudo e decifração, tentativas e experimentações.

Essas práticas modificaram a idéia que se fazia da ordem imutável da abordagem do texto e sublinharam que existia uma relação *direta* entre o texto e o palco, pelo menos que nem sempre o palco vinha *depois* do texto, como ilustração ou prolongamento, mas que as tentativas de sua apreensão podiam ser feitas num mesmo movimento. Com o risco de que retornos ao texto e um trabalho à mesa durante os ensaios viessem a requerer de novo uma abordagem mais sistemática ou mais erudita.

Essa evolução do trabalho de ensaios dissipa um equívoco: ensaiar não consiste realmente em "repetir"*, ou seja, em repisar de maneira imutável um projeto contido no texto, mas antes em procurar, em entregar-se a mo-

* A frase perde a força em português. Em francês, "ensaiar" é répéter.

dos diversos de experimentar o texto a ser interpretado. A maior dificuldade da encenação está no aprendizado das escolhas e sobretudo das renúncias.

Nenhuma encenação, por mais bem-sucedida que seja, esgota o texto, e não é raro encontrarmos atores que preferem os ensaios à representação, como se esta última implicasse a perda de toda uma gama de possíveis. Um diretor de teatro abandona direções na medida em que as escolhe. Precisa renunciar a pistas encontradas durante o trabalho, fechar canteiros de obras por muito tempo abertos, renunciar a filões que o levam para muito longe de suas bases.

3. O teatro numa poltrona

Por essa fórmula provocadora designamos um teatro que não se destinaria à representação mas à leitura, e que de antemão se resigna a ser privado de qualquer prolongamento no palco.

A expressão, que vem do teatro de Musset (*Spectacle dans un fauteuil* [Espetáculo numa poltrona], de 1832), aplica-se historicamente a obras românticas e, por extensão, a todo teatro considerado "irrepresentável", ou seja, cuja escrita não corresponde às normas de representação de sua época. Uma obra longa, complexa, com muitas personagens, constantes mudanças de cenário e escrita num "estilo poético" é assim remetida à leitura e como que proibida de representação.

Paradoxalmente, obras em ruptura com o código cênico de seu tempo, nunca representadas, ou representadas de modo insatisfatório, são muitas vezes aquelas cujas encenações são hoje as mais interessantes. Como se esses "monstros" que resistiam ao palco ou o desprezavam fossem o objeto de uma espécie de desafio. *Lorenzaccio* de Musset, *Le soulier de satin* [A sapatilha de cetim] de Claudel, obras profusas e complexas, são hoje objeto de encenações apaixonantes ou de redescobertas.

A noção de teatro "para ler" em razão de impossibilidade cênica não mais existe. Maurice Blanchot, Edmond Jabès, apesar de não serem considerados dramaturgos, foram recentemente alvo de belos espetáculos encenados por P. A. Villemaine.

O palco deixou de impor normas à escrita; pelo contrário, como veremos, qualquer escrita pode tornar-se pretexto de representação, a mais resistente ou imprevista não sendo a menos procurada.

4. O autor e a edição

É possível conhecer um texto teatral não apenas pela leitura, e por isso sua edição e difusão (quando é editado) nem sempre seguem os circuitos comuns do livro. Pela mesma razão, e talvez também por causa de sua história, o estatuto do autor dramático ainda hoje continua sendo especial.

Durante muito tempo, a ausência de impressão e a tradição oral do texto fazem do autor uma entidade coletiva e indeterminada. Não sabemos de fonte segura quem são os autores dos mistérios medievais nem de muitas das farsas que chegaram até nós. Revistas sérias até se interrogam periodicamente se Shakespeare era mesmo Shakespeare, ou se Molière não teria subcontratado Corneille. Para além das polêmicas que não nos interessam, há nisso um sintoma de crise de identidade do dramaturgo, personagem tanto mais equívoca quando desenvolve, como Molière, várias aptidões: as de autor, de ator e de diretor de companhia. Teria ele tempo, perguntam hipocritamente, para escrever obras-primas quando era obrigado a representar com regularidade e a garantir a subsistência de sua trupe? Em outras palavras, podia ocupar-se seriamente do texto sendo ao mesmo tempo responsável pela representação?

Um outro estatuto da época é o de "poeta assalariado", como foi por exemplo o caso de Jean Rotrou nos anos 1630 no Hôtel de Bourgogne. Nesse caso, o autor trabalha em grande parte por encomenda e com exclusividade para uma companhia que paga por peça. Escreve

diretamente para o palco e muitas vezes às pressas, o que lhe garante o fato de ser representado, mas não lhe dá muita autoridade sobre a duração e a pertinência das representações nem qualquer poder sobre a edição de sua obra.

Os textos só eram impressos depois de a companhia ter obtido ganhos com as primeiras séries de representações, às vezes vários anos mais tarde. O diretor da companhia protelava ao máximo o prazo, pois então perdia o estatuto da exclusividade e a peça podia ser representada por quem estivesse interessado.

A obra não dispunha portanto de muitas oportunidades para ser revelada independentemente de uma representação. O manuscrito era transmitido diretamente aos atores pelo autor. Compreende-se melhor por que floresceram na época as edições piratas, impressas no estrangeiro e às vezes com erros, estabelecidas a partir do texto ouvido na representação. Ao menos as peças publicadas tinham leitores, as pessoas cultas da época que se regozijavam por ter acesso ao texto no caso de não terem podido ver o espetáculo.

Esse desvio pela história levanta alguns problemas ainda atuais. Ainda se distingue o ato de escrever para o palco do ato de escrever simplesmente, como se o autor dramático tivesse um estatuto diferente. A edição do texto teatral continua sendo um circuito especial, com divulgação irregular, apesar dos recentes progressos e dos esforços dos autores e de alguns editores.

Por vezes, textos contemporâneos não eram editados por já terem sido representados, e porque a prática francesa os considera "gastos" por muito tempo no mercado profissional. A prática contrária consiste hoje em editar sobretudo os textos por ocasião de sua representação, o que garante um mínimo de vendas. Quanto à imprensa, ela se interessa pouco pela edição teatral e reserva as resenhas para os espetáculos.

A situação para os autores de teatro é muitas vezes paradoxal, especialmente para aqueles que ainda não foram representados porque sua obra não é conhecida. Eles gostariam, é óbvio, que sua obra fosse divulgada através

do circuito da edição, mas ela o é ainda menos por não terem sido representados.

As relações complicadas entre o texto e o palco se fazem sentir também no domínio da edição. Será preciso lembrar que o teatro é uma prática social?

5. O texto como potencial de representação

Um bom texto de teatro é um formidável potencial de representação. Esse potencial existe independentemente da representação e antes dela. Portanto, esta não vem completar o que estava incompleto, tornar inteligível o que não o era. Trata-se antes de uma operação de outra ordem, de um salto radical numa dimensão artística diferente, que por vezes ilumina o texto com uma nova luz, por vezes o amputa ou o encerra cruelmente. Uma encenação ruim de um texto contemporâneo prejudica-o por longo tempo, senão para sempre, por ele não gozar da reputação de obra-prima que o protegeria e por ser difícil deslindar as responsabilidades de um fracasso.

Fixemo-nos em dois modos de abordagem do texto, nenhum deles totalmente satisfatório. A representação imediata do texto no espaço revela dimensões que escapam à abordagem analítica, mais sistemática e menos inventiva. Esta, em contrapartida, revela redes de sentidos e particularidades que não serão todas ativadas pela representação, seja porque esta não as escolheu, seja porque não teve meios de percebê-las, pois às vezes o texto também foge ao palco. Essas duas abordagens se completam ou se contradizem, e não obedecem forçosamente a uma ordem cronológica exemplar.

Ler o texto de teatro é uma operação que se basta a si mesma, fora de qualquer representação efetiva, estando entendido que ela não se realiza independentemente da construção de um palco imaginário e da ativação de processos mentais como em qualquer prática de leitura, mas aqui ordenados num movimento que apreende o texto "a caminho" do palco.

III. O teatro pode dispensar o texto?

1. O corpo contra o texto

Os anos 60 assistiram ao regresso de uma utopia, a da preeminência de uma teatralidade ancorada no corpo e na imaginação do ator. O "teatro de texto" é então suspeito de propagar uma cultura morta e inerte, na linha direta de valores denominados ora literários, ora burgueses. O questionamento radical do teatro de repertório e dos "clássicos" que constituem seu esqueleto tornou suspeito, então, qualquer texto de teatro, mesmo contemporâneo, a tal ponto que os autores vivos conheceram ainda maiores dificuldades para ter suas peças representadas nesse período. São o corpo e suas forças secretas e profundas que devem governar o teatro, pensava-se. O *Living Theatre*, nos Estados Unidos e depois na Europa, *Grotowski* na Polônia, e na esteira deles muitos dos partidários da criação coletiva, entregam-se à vertigem da improvisação, apelando por vezes a Antonin Artaud. Este havia sonhado com uma ressacralização do teatro, com uma eliminação do texto em favor do gesto e do movimento, com um contato direto entre o criador demiurgo e o palco:

> A meu ver, ninguém tem o direito de se dizer autor, ou seja, criador, a não ser aquele a quem cabe lidar diretamente com o palco.
>
> (*O teatro e seu duplo*)

O abandono do texto corresponde, nos anos 60, a posições ideológicas. Na afirmação do corpo contra o texto (e às vezes também contra toda e qualquer palavra), reencontramos a velha desconfiança para com o intelecto e a nostalgia de um teatro popular desvencilhado do peso das palavras.

Mas outros partidários da criação coletiva na época não tinham medo das palavras. Quando o Théâtre du Soleil encena *1789* ou *L'âge d'or* [A idade de ouro], o grupo exprime a necessidade de criar um teatro do momento, atravessado pelas urgências e necessidades do presente, independente das obrigações do repertório. Não obstante, *1789* é publicado na qualidade de texto e enquanto tal reconhecido como autônomo. A dessacralização do texto nem sempre tem por conseqüência o abandono da escrita. Mas afirma-se que esta pode ser coletiva, fruto de improvisações, e sobretudo que o texto deve perder o caráter solene e sagrado que a imagem escolar e universitária propaga. Artistas politicamente engajados reivindicam o direito do texto de teatro à fragilidade, à urgência, à necessidade de intervir num espaço não teatral. Ele pode ser produzido pelas pessoas do ofício, atores e técnicos, para o palco, e portanto ser flexível, transformável e facilmente colocado em voz. Da desconfiança para com os "grandes textos" à reivindicação de um teatro popular havia apenas um passo, logo transposto.

2. A nostalgia de um teatro popular

Essas contradições dos anos 60 têm suas raízes na essência do teatro. Como se aqueles que o fazem tivessem regularmente a nostalgia de algumas de suas origens, dos rituais báquicos e festivos que não se incomodavam com textos nem com eruditos. Também de suas origens populares, de uma palavra nascida da rua para a rua, ao contrário da escrita solitária de um autor, suspeito sempre de poder cultural ou de inteligência elitista.

Pouco importa que essas origens sejam míticas ou que a história modere os entusiasmos dos que procuram no passado reforço para seu desejo de teatro popular. Alguns períodos-faróis orientam assim a memória dos que desconfiam do texto. Eles se voltam periodicamente para a festa antiga, os saltimbancos da Idade Média, os virtuoses da *commedia dell'arte*, os artesãos do teatro de feira do século XVIII; nos nossos dias, para o teatro de rua, o *agitprop*, ou as competições de improvisações.

É provável que existissem na Idade Média animadores públicos, arengueiros, malabaristas e monologuistas, talvez às vezes próximos da mímica, às vezes de um teatro em estado bruto, parcialmente improvisado ou renovado no dia-a-dia. Seja como for, nossa memória transforma os saltimbancos apreciadores de balbúrdias e os bufões exercitados em fantasias verbais em antepassados dos improvisadores.

A fascinação pelos atores da *commedia dell'arte*, partilhada por muitos profissionais de teatro, talvez tenha origem no sentimento de autonomia que eles transmitem quando representam. Libertos do texto decorado, correm o risco máximo, o da invenção. Sabemos, é claro, que essa invenção é relativa. Os comediantes do Renascimento italiano dispunham de esquemas preestabelecidos, de sinais de marcação, de um estoque de piadas, trocadilhos, truques, que os ajudavam a sair de uma situação difícil ou de uma falha de inspiração. Mesmo assim eram eles que produziam a representação e o texto na hora, sob o olhar do público e para a escuta deste.

Nas feiras de Saint-Germain e Saint-Laurent, em Paris, uma tradição que vinha de Henrique IV autorizava a apresentação de exercícios ginásticos, pantomimas e mágicas. Um privilégio da Academia de Música impedia que os artistas de feira cantassem ou dançassem a não ser sobre uma corda, e um outro da Comédie Française (1680) proibia-os de falar, o que provocou então uma série de curiosas invenções destinadas a contornar a lei. Privados de textos dialogados, os comediantes inventavam jargões ou utilizavam letreiros para se dirigir ao público, até a

proibição em 1719 dos teatros de feira. A partir desses exemplos, compreende-se melhor como o teatro sem texto às vezes foi considerado reduto do teatro vivo e, em conseqüência, da suspeita que continua pesando sobre o texto.

3. O ator e o poeta

Quando o teatro faz um retorno ao seu passado, é muitas vezes para se perguntar se fez bem em se conceder um poeta, se a perícia dos atores na sua relação direta com o público não teria sido preferível às sutilezas de um texto, se a teatralidade "pura" não poderia facilmente dispensar o poder da escrita. Velha ruptura original entre os que fazem o teatro diante do público e os que o preparam na sombra, entre os atores na dianteira e o poeta a reboque. Velha luta de poder entre duas metades inseparáveis, o texto e o palco, que se procura dissociar sempre que uns passam a temer os "literatos" e os outros os "histriões".

É essa imagem do ator-rei, produtor do texto e do sentido, que nossa época retém quando lhe acontece fazer o processo do texto. Como se libertar-se do texto permitisse escapar à rotina da representação e restabelecesse a capacidade do ator de invenção direta. A improvisação é mitificada porque autoriza a cada momento a criação do ator e restabelece o contato íntimo entre o corpo do ator e seu imaginário. Não mais dizer as palavras de um outro ofereceria uma sensação única de liberdade.

As criações coletivas e as improvisações públicas nem sempre correspondem a essa visão otimista das coisas. Personagens estereotipadas e diálogos rasos, uma expressão corporal convencionada são comuns nelas, pelo menos na perspectiva do espetáculo, já que a improvisação é encarada também como trabalho de formação ou como treino cotidiano do ator. Verdadeiros achados não dissimulam as dificuldades de um projeto de criação de fluxo contínuo.

Existe portanto um teatro do silêncio, um teatro do corpo e do grito, destinado a atingir mais profundamente a sensibilidade do espectador. Essa utopia de um "para

além das palavras" mais poderoso que as palavras, ao se enraizar no indizível, readquire vigor sempre que o teatro perde o fôlego e se empoeira, sempre que o texto se limita a ser o refúgio de uma representação mecânica que perpetua rituais esvaziados de sentido, ou o álibi de uma cultura que deixou de ser indispensável.

LEITURAS RECOMENDADAS

ARISTÓTELES, *Poétique*, Paris, Livre de Poche,1990.

BROOK, Peter, *L'espace vide*, Paris, Seuil, 1977.

BRECHT, Bertold, *Écrits sur le théâtre* (2 vols.), Paris, L'Arche, 1979.

CORVIN, Michel, "Théâtre/Roman, les deux scènes de l'écriture", *Entretiens de Saint-Étienne*, Paris, Théâtrales, 1984; *Le Théâtre nouveau en France*, Paris, "Que sais-je?", PUF, 1987.

COUTY, Daniel e REY, Alain (direção), *Le Théâtre*, Paris, Bordas, 1980.

DORT, Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, 1960.

DOMUR, Guy (direção), *Histoire des spectacles*, Paris, Encyclopédie de la Pléiade, 1965.

ECO, Umberto, *Lector in fabula (Le rôle du lecteur)*, Paris, Livre de Poche, 1989.

JOMARON, Jacqueline, *Le théâtre en France* (2 vols.), Paris, Armand Colin, 1989.

MONOD, Richard, *Les textes de théâtre*, Paris, Cedic, 1977.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éd. Sociales, 1980.

ROUBINE, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas, 1990.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'avenir du drame*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1981; *Théâtres intimes*, Actes Sud, Arles, 1989.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éd. Sociales, 1977.

VINAVER Michel, *Le compte-rendu d'Avignon. Des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et les trente-sept remèdes pour l'en soulager*, Arles, Actes Sud, 1987.

ABORDAGENS METÓDICAS

I. Tentativa de descrição

1. O texto como objeto material

Toda obra dramática pode ser apreendida, em primeiro lugar, na sua materialidade, no modo como a sua organização de superfície se apresenta sob forma de obra escrita. No momento em que é difícil ter uma idéia do que a peça significa e conta, esbocemos uma primeira abordagem interessando-nos apenas por suas marcas concretas, pelo sistema de cortes, de encadeamentos, de distribuição de discursos que a organiza.

O título e o gênero da obra, a maneira como suas grandes partes são nomeadas, como se articulam, os vazios e os cheios da escrita, as marcações, a existência de indicações cênicas, os nomes das personagens e o modo como os discursos se distribuem sob esses nomes, eis as primeiras revelações que a leitura em sobrevôo de uma peça permite.

Essas indicações, por mais superficiais que pareçam, correspondem a um projeto do autor. Não é a mesma coisa escrever hoje uma peça em cinco atos e em alexandrinos, com vinte personagens, intitulada "farsa", e uma obra em doze quadros, quatro fragmentos ou sete movimentos, para duas personagens sem nome e um saxofone.

Quando tentamos compreender como se articulam as diferentes partes ou, pelo contrário, por que não se articulam, quando identificamos as marcas espaço-temporais ou observamos mais de perto a distribuição dos dis-

cursos, lidamos, precisamente, com a organização da ficção. Não é fácil permanecer à superfície, tanto mais que as relações entre as diferentes estruturas, entre enredo, intriga e discurso são difíceis de deslindar. O interesse futuro está na confrontação dos diferentes estudos.

Onde nos deter naquilo que foi definido como um sobrevôo, quando nos sentimos já tentados a lhe dar um sentido? Interessemo-nos de início unicamente pelos traços mais exteriores e mais evidentes do texto, cujo crescimento Michel Vinaver descreveu nos seguintes termos:

> No início de uma peça não há qualquer sentido. Mas, uma vez começada a escrita da peça, há um impulso para o sentido, para a criação de situações, de temas, de personagens. A partir de um núcleo indeterminado resultante da explosão inicial, a peça não cessa de se construir. Ao final, se bem-sucedida, ela se apresenta como um objeto tão rigorosamente construído como se tivesse havido um plano prévio.
>
> (*Écrits sur le théâtre*)

2. Organização, estruturação

O título e o gênero: rótulos verdadeiros e falsos anúncios

Dar um título a uma peça é, para o autor, uma forma de anunciar ou de confundir seu sentido. Para o leitor, o título é uma primeira referência. Muitas vezes, a peça tem o nome de uma heroína ou de um herói, de uma personagem principal. É o caso da maior parte das tragédias antigas ou clássicas, francesas ou estrangeiras: *Hamlet, Júlio Cesar, Andrômaca, Berenice, Polieuto.* Nada mais é dito e é como se isso bastasse. O laconismo do título corresponde à celebridade ou à grandeza do herói.

Os títulos das comédias são um pouco mais eloqüentes. Quando se referem a um "tipo" (*O avarento*) ou a uma condição social, adjetivos podem esclarecê-los: *O burguês fidalgo, O médico à força.* O título possui em si

próprio uma dinâmica, um embrião de narrativa (*A mãe culpada: Arlequim, servidor de dois amos*), o esboço de uma moral ou o anúncio de um desfecho: *As falsas confidências, A dupla inconstância.* Por vezes o título designa ironicamente um perfeito desconhecido como um herói trágico: *Turcaret, O senhor de Pourceaugnac*, apelando assim à cultura teatral do espectador. Uma tradição duradoura se estabeleceu, e encontramos como títulos, no século XIX, tanto *Os caprichos de Mariana* como *Ruy Blas*, tanto *Não se brinca com o amor* como *Os burgraves*.

O título anuncia um projeto de acordo com a tradição cultural ou, pelo contrário, manifesta uma ruptura: em *A cantora careca*, como se sabe, não há nenhuma cantora, calva ou cabeluda, o que permite a Ionesco desmontar os hábitos e expectativas. O título também pode, numa facécia inicial, manifestar de saída uma intenção de bom humor: *Ocupa-te de Amélia, Limpa-se bebê, Um pijama para dois.* Pode ainda jogar com vários registros e deixar-nos indecisos: *Fim de jogo* remete-nos literalmente para o final de um jogo e metaforicamente para a morte. *O caso da rua de Lourcine* poderia designar uma intriga policial ou um acontecimento devasso. Mas *Esperando Godot* revela-se, depois de conhecido, de uma tremenda objetividade descritiva.

Os contemporâneos exploram às vezes a extensão do título (*As pessoas insensatas estão em via de extinção*) ou a sua ambigüidade fonética (*Nina c'est autre chose*, ou *Nina é outra coisa**). Demonstram uma aparente objetividade (*Combate de negro e cães*) ou apostam na metáfora (*A solidão nos campos de algodão*). O respeito pelos gêneros impunha uma espécie de tradição dos títulos. Hoje é mais difícil adivinhar o que a denominação oculta, de tal maneira as paródias e as piscadelas, que apelam à cultura do espectador, modificaram seu uso.

Na prática, o título nos interessa como "primeiro sinal" de uma obra, intenção de obedecer ou não às tradi-

* Foneticamente, pode ser confundido com *Nina sait autre chose*. (Nina sabe outra coisa).

ções históricas, jogo inicial com um conteúdo a ser revelado do qual ele é a vitrine ou o anúncio, o chamariz ou o selo de qualidade*. As informações que ele fornece, por mais frágeis que sejam, merecem ser consideradas.

O mesmo se passa com o gênero da obra, cuja indicação segue-se em geral ao título. Vimos que se trata historicamente de uma indicação ambígua, já que abrange indiferentemente uma forma de ficção, uma técnica de escrita ou o efeito esperado sobre o espectador. Portanto não podemos esperar muito dela, tanto mais que praticamente desapareceu. No máximo, quando reaparece a indicação do gênero, podemos deduzir que é uma forma que o autor tem de colocar-se sob uma bandeira cultural ou de manifestar com ironia que não se deixou enganar pela sua relação com a tradição. Um autor que se preocupa em anunciar *bufonaria* no início de seu texto deseja evitar qualquer equívoco ou, pelo contrário, provoca-o. Lembremo-nos de que *O Jardim das cerejeiras* intitula-se comédia, *Tio Vânia* tem como subtítulo "cenas da vida no campo", e *Um pedido de casamento*, "brincadeiras em um ato". É pouco, no entanto são pistas iniciais que entram em nossa relação com o texto.

As grandes partes

A maioria dos textos são organizados em diferentes partes. A maneira como estas são designadas remete já a uma estética. Na prática tradicional fala-se em atos, ritualmente cinco para a tragédia e a tragicomédia, três para a comédia, mas há exceções. Os atos são, por sua vez, divididos em cenas, de acordo com as entradas e saídas das personagens. A partir do século XVIII os dramaturgos falam às vezes de *quadros*, referindo-se assim a uma concepção pictórica da cena, a uma unidade obtida pela criação de uma atmosfera diferente a cada vez.

* Em francês, *appellation contrôlée*. Designação atribuída aos vinhos que indica sua origem e características de fabricação, rigidamente controladas.

A prática moderna hesita entre os costumes tradicionais e a instauração de um vocabulário inspirado no cinema ou lança mão de tudo o que há. Os autores falam de seqüências, fragmentos, movimentos (em referência a uma construção musical), pedaços, jornadas, partes; ou então as divisões eventuais não são nomeadas, as "cenas" sucedendo-se, às vezes numeradas e com títulos, como na prática brechtiana, outras vezes sem números. Para Vinaver, *Ipbigénie Hôtel* é uma peça em três jornadas; *La Demande d'emploi* [O pedido de emprego], uma peça em trinta fragmentos, devidamente numerados; *Nina, c'est autre chose*, uma peça em doze fragmentos numerados e com títulos (A abertura do pacote de tâmaras, O assado de vitela com espinafres, etc.). Em *Tête d'or* [Cabeça de ouro], Claudel distingue três partes; Jean Genet, em *Les Nègres* [Os negros], não indica qualquer interrupção; Harold Pinter, em *O amante*, não nomeia as partes e só introduz como corte um sinal tipográfico e a referência cênica a um "escuro". Quase clássico, Beckett separa *Esperando Godot* em dois atos.

Esses diferentes sistemas de organização classificam-se quer segundo uma estética da continuidade (o desenrolar é previsto sem nenhum corte), quer segundo um princípio de descontinuidade (cortes freqüentes, por vezes sistemáticos). Alguns desses cortes pertencem mais à ordem do texto, como por exemplo os números e os títulos quando não são feitos para serem anunciados pelos atores e utilizados em cena. Outras vezes remetem à prática cênica, como por exemplo a indicação de um escuro, embora essas marcações de interrupção tenham um estatuto duplo e sejam também destinadas ao leitor.

O que podemos esperar desse levantamento? As escolhas dos autores indicam que eles se colocam implicitamente numa tendência da escrita, que organizam seu universo mental e o estruturam em função de ritmos que lhes são próprios, que se referem a outras artes (como à pintura ou à música) no seu modo de pensar o texto por quadros, fragmentos ou *seqüências*, que sua escrita já é determinada em função do palco ou que a ignoram deli-

beradamente. A decupagem é uma maneira de apreender o real, organizando-o. Essas escolhas também nos interessam, enquanto marcadores temporais, para o nosso próximo estudo sobre a organização da duração na ficção e na representação.

Encadeamentos e rupturas, vazios e cheios

Examinemos agora como essas partes se seguem, se encadeiam ou se chocam, se distinguimos princípios unificadores ou rupturas significativas no tecido textual.

A continuidade linear da ação

A continuidade de ação era uma preocupação tão grande entre os clássicos, que o abade d'Aubignac escrevia em *La pratique du théâtre* (1657):

> É por essa razão (a não-interrupção da ação) que os excelentes Dramaturgos sempre se acostumaram a fazer os Atores dizerem onde vão, qual seu destino ao saírem do Palco, a fim de que se saiba que não ficarão ociosos e não deixarão de representar suas personagens mesmo que os percamos de vista.

Isso significa que não só a ação, em nome da verossimilhança, deve ser contínua no palco, como o espectador deve encontrar no texto elementos suficientes para imaginar como ela prossegue quando a personagem não está mais em cena. A decupagem em atos e em cenas que organiza a ação e dá ritmo ao texto corresponde ao que é dado a ver. O que se passa alhures (fora do texto e fora do palco) ou em outros momentos (intervalos) é considerado como fazendo parte da ação. A verossimilhança decide também sobre as ligações entre as cenas, justificadas como "ligação de presença" (saídas ou entradas), "ligação de procura" (a personagem que entra em cena procura uma outra que sai), ligação pelo ruído (a personagem é atraída por um ruído), ligação pelo tempo (quando não há outra justificação a não ser uma necessidade horária). Exemplos podem ser vistos no livro de Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*.

Sem precisarmos entrar em pormenores, observemos os blocos textuais e sua organização. A decupagem do texto raramente é independente de uma concepção do tempo e do espaço. As regras de unidade de tempo e unidade de lugar dependem, assim como a continuidade da ação, da verossimilhança.

Reservando para mais tarde (capítulos 2 e 3) um exame detalhado, interessemo-nos sobretudo pelos *vazios*, pelos momentos em que o texto se detém, e observemos se são providos de marcadores de tempo ou de espaço, de informações precisas sobre o modo de encadeamento.

No *Dom Juan* de Molière, cada novo ato indica um salto no tempo e no espaço: o Ato II abre-se com uma cena entre Carlota e Pierrô; o Ato III apresenta Dom Juan "em trajes de campo" e Esganarelo "como médico"; o Ato IV só indica as presenças de Dom Juan e Esganarelo e o Ato V começa por uma mensagem de Dom Luís a seu filho. Nada de muito surpreendente, a não ser algumas elipses imediatamente comentadas (de que modo o senhor e o criado encontraram seus trajes), e sobretudo a entrada dos camponeses no Ato II, que denota uma mudança de ponto de vista e o aparecimento de um segundo fio da história. O que d'Aubignac admite, com a condição de que essas histórias secundárias estejam "de tal modo incorporadas ao tema principal que não se possam separar sem destruir toda a obra".

Entre os dois atos de *Esperando Godot* indicações cênicas aparentemente contraditórias: "Dia seguinte. Mesma hora. Mesmo lugar", e um pouco mais adiante: "A árvore tem algumas folhas". Beckett "pensou" na ligação entre os dois atos e dá uma informação muito clássica sobre seu encadeamento. Depois cria a confusão, servindo-se de um velho truque teatral, a simbolização de uma mudança de estação através das folhas da única árvore.

Impecavelmente "clássico" na aparência, ele confunde no entanto todas as pistas. Toda reflexão sobre *Esperando Godot* se detém nessa curiosa articulação e determina tudo o que ela implica do ponto de vista dramatúrgico.

Impossível ir mais longe sem entrar nos detalhes do enredo, na organização da narração, nas escolhas narrativas, nos vazios e nas lacunas.

A descontinuidade afirmada

Completamente diferente é a organização de uma peça como *Santa Joana dos Matadouros* de Bertold Brecht. Ela compreende treze partes numeradas e subpartes que em geral correspondem a uma mudança de lugar. Uma frase resume a cada vez o desenrolar da ação. Assim, (I) "O rei da carne, Piermont Mauler, recebe uma carta de seus amigos de Nova York", e uma outra determina os lugares: *Chicago, os matadouros*. A seguir (II), "Derrocada das grandes fábricas de conservas de carne" e "Diante da fábrica de conservas de Lennox", depois, "Uma rua" e "Diante da casa dos chapéus escuros". A ação salta de um lugar a outro. Estamos num outro sistema dramatúrgico baseado na descontinuidade e na elipse. A organização estrutural não mais repousa sobre a interdependência das partes mas, pelo contrário, sobre sua autonomia, cada parte devendo ser tratada "em si mesma".

Desde *Woyzeck* de Büchner, e sem seguirem necessariamente todos os princípios da dramaturgia épica, alguns autores adotam uma escrita baseada na alternância dos vazios e dos cheios que pode se tornar, na prática contemporânea, utilização sistemática do fragmento. Descontínua, elíptica, aberta, ou seja, deixando ao leitor muito para construir e imaginar, essa escrita, geralmente lacônica, organiza o mundo segundo um princípio de falta. Nunca é dito tudo, nem tudo é para dizer, jamais tudo pode ser dito. É o caso de um autor alemão como Heiner Müller e, em diversos graus, de muitos dramaturgos franceses contemporâneos.

Essa oposição contínuo/descontínuo nem sempre é tão radical e não corresponde de maneira absoluta a uma evolução histórica. Os dramaturgos elisabetanos e os dramaturgos franceses da primeira metade do século XVII (incluindo o jovem Corneille em algumas de suas primeiras obras) utilizam o princípio de descontinuidade. As cenas e os atos não se encadeiam, as histórias comportam vários "fios", a ação e as personagens saltam de um lugar para outro. O mundo que nos é dado a ver não obedece a uma construção harmoniosa e equilibrada.

Nem todas as escritas contínuas ou descontínuas opõem-se de maneira sistemática e se relacionam de maneira absoluta a duas visões de mundo. No entanto, o nosso objetivo, ao captar os princípios de construção de uma obra, é aproximar-nos de seu ritmo próprio e ir além do simples princípio descritivo. Existem muitos textos, puramente formais, que imitam princípios organizadores sem produzir grande coisa do ponto de vista do sentido e do sensível. Nosso trabalho sobre as formas não poderia ser peremptório, pode apenas ajudar a formular hipóteses.

3. O material textual

Ao folhearmos uma obra de teatro "para ter uma idéia dela", observamos muitas vezes uma organização tipográfica diferente daquela de uma obra romanesca, por exemplo. O texto teatral apresenta mais "brancos" quando é dialogado e, geralmente, contém os nomes das personagens encarregadas de dizer o texto. Ao primeiro olhar notamos os equilíbrios e as distribuições das massas textuais. Um diálogo pode encadear-se de maneira cerrada, segundo um princípio de falas alternadas (*Woyzeck*, *Esperando Godot*) ou manifestar uma evidente desigualdade na extensão dos discursos. Os enormes "blocos" de textos assinalam as tiradas (longos discursos de uma personagem sem que nenhuma outra reaja) ou os monólogos. Em casos excepcionais, o texto é constituído apenas por vários monólogos alternados, e mesmo por um único

monólogo (por exemplo, *Discours aux animaux* [Discurso aos animais], de Valère Novarina).

O texto propriamente dito se apresenta em forma de verso ou prosa, pontuado ou não de maneira ordinária. Por fim, alguns textos de teatro incluem, além do texto destinado a ser pronunciado pelas personagens, um metatexto (ou texto sobre o texto), conjunto das didascálias fornecidas pelo autor, em alguns casos diferenciadas por uma tipografia especial.

Didascálias

Originalmente, no teatro grego, as didascálias eram destinadas aos intérpretes. No teatro moderno, em que falamos de indicações cênicas, trata-se dos textos que não se destinam a ser pronunciados no palco, mas que ajudam o leitor a compreender e a imaginar a ação e as personagens. Esses textos são igualmente úteis ao diretor e aos atores durante os ensaios, mesmo que eles não os respeitem. Distinguimos as indicações que concernem apenas à condução da narrativa (do enredo, como veremos) daquelas que seriam estritamente cênicas.

Inscritas geralmente à margem do texto destinado a ser representado, as didascálias são às vezes muito raras (o que acontece geralmente no teatro clássico) ou mesmo inexistentes. Os comentadores interessam-se especialmente por essas notações, como, por exemplo, quando Racine determina que "Berenice deixa-se cair numa cadeira" (*Berenice*, v. 5).

Quando o autor não fornece nenhuma indicação é porque deseja se abster de dar outras pistas para a interpretação além daquelas incluídas no texto das personagens. Ele mantém a abertura, até mesmo a ambigüidade, de seu texto, e deixa o campo livre ao leitor, não impondo de antemão qualquer interpretação que sirva de modelo à representação. Com isso também mostra a importância que atribui às palavras pronunciadas pelos atores, mais que a qualquer quadro figurativo ou a qualquer sistema de desempenho.

Inversamente, certos autores atribuem um lugar considerável às indicações cênicas, como se definissem antecipadamente a forma da representação ou como se não pudessem imaginar o texto das personagens independentemente do contexto no qual este seria produzido. Escritores tão diferentes como Feydeau, Jean Vauthier ou ainda Samuel Beckett, por exemplo, redigem suas indicações cênicas com um cuidado quase maníaco. *Fim de jogo*, de Beckett, começa por três páginas de indicações cênicas que pormenorizam o espaço e depois a representação, como se pode ver neste trecho:

> Ele (Clov) vai colocar-se sob a janela da esquerda. Andar ereto e vacilante. Olha a janela à esquerda, a cabeça jogada para trás. Vira a cabeça, olha a janela à direita. Vai colocar-se sob a janela à direita. Olha a janela à direita, a cabeça jogada para trás. Vira a cabeça e olha a janela à esquerda. Sai, volta em seguida com um banco, instala-o sob a janela da esquerda, sobe nele, puxa a cortina. Desce do banco, dá seis passos na direção da janela à direita, volta para pegar o banco, instala-o sob a janela à direita, sobe nele, puxa a cortina. Desce do banco, dá três passos na direção da janela à esquerda, volta para pegar o banco, instala-o sob a janela à direita, sobe, olha pela janela. Riso breve. (...)

Essas indicações concernem à ação. Embora sejam casos excepcionais, existem obras, até, em que todo o texto é constituído por indicações cênicas que descrevem com exatidão as ações que as personagens devem executar. É o caso de *Actes sans paroles* [Atos sem palavras], de Beckett, de *Concert à la carte*, de F. X. Kroetz, de *O pupilo quer ser tutor*, de Peter Handke. Esses textos, que não se destinam a ser ditos, constituem o principal material da representação.

As pesquisas cênicas atuais confundem as pistas demasiado simples de uma primeira distinção sobre a natureza dos textos. Voltaremos ao assunto a propósito da enunciação, mas, assim como às vezes as indicações cênicas ocupam todo o texto, às vezes também diretores fa-

zem com que elas sejam pronunciadas no palco, criando interferências entre a palavra e a ação. Mais uma razão para introduzir distinções claras ao nível da análise do texto.

Escrita falada ou fala escrita?

O texto de teatro tem o bizarro estatuto de uma escrita destinada a ser falada, de uma fala escrita que espera uma voz, um sopro, um ritmo. Devido às suas origens, reais ou míticas, à transmissão oral, a uma tradição da declamação, buscam-se nele ou atribuem-se a ele as virtudes particulares das palavras adequadas à boca. Será que há vestígios desse estatuto nas escritas que imitam mais ou menos a oralidade?

Todos entram em acordo quando se trata do teatro em versos. Comentam-se os ritmos, as transposições, as assonâncias e a qualidade das rimas, e no estudo literário usual há um empenho em entender seu sentido. No entanto, antes do sentido, o que nossa memória retém é muitas vezes "como as coisas são ditas". O *À moi, Comte, deux mots*, de Corneille, uma tirada brilhante de Hugo, versos de *Cyrano de Bergerac* ou os ritmos estranhos de Claudel: o teatro extrai disso uma imagem sonora e inclusive um pouco tonitroante que às vezes encobre as musiquinhas de outros textos.

Tudo começa, porém, com o silêncio, e, como veremos a propósito da enunciação (capítulo 4), quando "não se fala" (ou não mais) às vezes é tão interessante como quando "se fala". Mas isso tem mais a ver com os discursos das personagens do que com a linguagem dos autores.

O teatro recorre tanto às metáforas do estilo grandioso quanto à gíria, tanto ao léxico rigoroso de Giraudoux quanto às linguagens mais rudes das regiões e dos dialetos, reais ou imaginários. Antes de triunfar, Michel Tremblay escandalizou parte do Quebec ao escrever em *joual* (língua popular do Quebec), enquanto as cenas passadas em Montreal eram escritas geralmente em *français* tão castiço como a imagem que os canadenses fazem dos franceses arredondando a boca para formar as vogais. Michel de Ghelderode é um flamengo que escreve num francês áspero e flamejante, de sintaxe entrecortada e ritmo imprevisível. Valère Novarina alcançou verdadeiro êxito com um *Discours aux animaux* cuja escrita lança mão da oralidade. O que nada tem a ver com a harmonia raciniana ora apreciada (a musicalidade no teatro), ora temida (como dizer e representar Racine?):

> Num mês, num ano, como suportaremos,
> Senhor, que tantos mares me separem de vós?
> Que o dia renasça e que o dia acabe
> Sem que jamais Tito possa ver Berenice,
> Sem que todo dia eu possa ver Tito!*

Afirmar que a língua, no teatro, existe para ser dita pouco adianta, pois cada um coloca nesse "dizer" qualidades contraditórias, segundo critérios estéticos e preconceitos evidentes. Foi assim que o teatro por muito tempo viveu na França sob a ditadura da "bela linguagem". Posições extremas em favor da linguagem rude, brutal ou em gíria criam outras exclusões.

Examinemos portanto os textos com o mínimo possível de preconceitos culturais e estéticos. Interessemo-nos pelo "como soa", pela qualidade da tessitura lexical e pela organização do diálogo. A "lacuna" da personagem de Lenglumé de Labiche pontua um texto aparentemente banal:

> Será que comi salada? Ora, vejamos! Não! Há uma lacuna em minha existência! Ora essa! Como diabos voltei para cá? Tenho uma vaga lembrança de ter ido passear pelos lados do Odéon... e moro na rua de Provence! Era mesmo o Odéon? Impossível lembrar! Minha lacuna! Sempre minha lacuna!
>
> (*O caso da rua de Lourcine*)

---

* Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous,
Seigneur, que tant de mers me séparent de vous?
Que le jour recommence et que le jour finisse,
Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice,
Sans que de tout le jour je puisse voir Titus!

IV. Enunciados e enunciação

O teatro é definido às vezes como um gênero em que "se fala" muito. O texto de teatro chega a ser identificado com o diálogo, como se só retivéssemos como texto a soma das interações entre personagens por intermédio da fala, com o efeito de realidade que disso resulta, pois se elas se falam, pensa-se, é como se fosse verdade.

No interior do texto pronunciado pelos atores identificamos em geral monólogos e diálogos. Mas, como em muitos outros casos, essas grandes categorias, aparentemente fáceis de reconhecer, são confundidas pela diversidade das estéticas e pelas pesquisas cênicas atuais, em que as próprias didascálias se fazem ouvir, embora originalmente não se destinem a ser pronunciadas. É útil, portanto, identificar o conjunto dos enunciados do texto para responder a uma questão simples e fundamental: quem fala a quem e por quê?

1. O estatuto da fala

Diálogo e monólogo

A distinção entre monólogo e diálogo é menos evidente do que parece, tanto mais que ambos assumem formas diversas conforme as dramaturgias.

A "conversa entre duas pessoas", definição estrita do diálogo, nem sempre adquire no teatro a forma animada

Sua repetição não é menos interessante, tanto do ponto de vista lingüístico como do teatral, que a de "Roma" na fala de Camila (*Horácio*, de Corneille), que embalou classes inteiras e tirou o fôlego dos candidatos ao conservatório!

Portanto nos importa que *Fim de fogo*, de Beckett, comece por "Acabou-se, acabou, vai acabar, talvez vá acabar", e que o Jean Genet de *Les Nègres* faça sua personagem Neige dizer:

> Se eu tivesse certeza de que Villagé liquidou essa mulher para se tornar com maior estardalhaço um negro marcado, fedorento, beiçudo, de nariz chato, comilão, glutão, empanturrado, comedor de brancos e de todas as cores, babando-se, suando, arrotando, escarrando, fornicador de bodes, tossindo, peidando, lambedor de pés brancos, mandrião, doente, gotejando óleo e suor, flácido e submisso, se tivesse a certeza de que a matou para se confundir com a noite... Mas sei que ele a amava.

Não decidamos de antemão o que deve ser a linguagem teatral. Tomemos nos autores as particularidades tais como elas aparecem, tanto a acumulação dos adjetivos e das metáforas como as réplicas curtas, tanto o texto superabundante como o texto com brechas.

Entre as particularidades contemporâneas observáveis, vários autores renunciam em seus textos à pontuação corrente e limitam-se aos pontos de interrogação e de exclamação. É o caso, por exemplo, de Pierre Guyotat, Michel Vinaver, Daniel Lemahieu, Valère Novarina, de maneiras diferentes mas com intenções próximas. Mais como uma "torrente verbal" em Guyotat, uma avalancha de palavras perfurando o silêncio, mais como uma organização do indiferenciado em Vinaver, que permite à réplica entrar em confronto com réplicas vizinhas.

O texto escrito apresenta-se assim ao ator numa relativa indiferenciação, sem que a sintaxe decida o sentido de maneira definitiva. É a voz do ator, seus ritmos pessoais que orientam o texto escrito e decidem uma "pontuação oral" calcada na respiração. O texto pontuado pelo autor fecharia portas demais quanto à maneira de dizer, o que explica essa delegação ao ator. Lemahieu sublinha em suas anotações de trabalho a relação que se estabelece entre o ritmo íntimo da escrita e o ritmo íntimo vocal do ator que elabora a personagem:

> Oposição entre o dito proferido, a fala da personagem e sua colocação na boca (posição, voz, respiração) do ator. O texto de teatro é falado-escrito ou escrito-falado? Ao que se acrescenta o problema dos ritmos próprios, da voz interior do escritor que percebe muitas vezes diferentemente a escansão do texto que ele próprio propôs, ao mesmo tempo que deixa aos artistas dramáticos o cuidado de completar o que começou, do escrito à imagem espetacular.
>
> (*Préludes et figures*, notas para *Usinage*)

É curioso notar, no caso de um autor como Serge Valletti que durante muito tempo interpretou seus textos, as surpreendentes diferenças rítmicas que surgem na representação quando são desempenhadas por outros. Tais fenômenos não podem realmente ser analisados com exatidão, eles são próprios do encontro entre o texto e os atores nos primeiros fenômenos de interpretação vocal. É uma boa razão para darmos um espaço às leituras sonoras.

Leituras em voz alta e leituras silenciosas

A leitura em voz alta é uma abordagem do texto negligenciada nos hábitos universitários, seja porque pensamos não ser capazes disso e nos sentimos desarmados, seja porque a abordagem intelectual é privilegiada em detrimento de experimentações concretas. Trata-se no entanto de um exercício precioso, mesmo que não nos consideremos em absoluto atores, sob a condição de que algumas regras sejam seguidas.

O que está em jogo nada tem a ver com o sentido, a entonação, o "tom correto", a maneira certa de dizer o

autor ou qualquer preocupação de êxito. Essas leituras constituem uma série de *tentativas de dizer*, que privilegiam a materialidade do texto durante os primeiros contatos, em que convém ser sério sem se levar a sério e, por que não, encontrar prazer no que se faz.

Esses jogos e exercícios de "colocação na boca" partem seja de instruções mecânicas, seja do desejo de experimentar particularidades evidentes do texto.

Entre as instruções mecânicas, experimentam-se todas as oposições de ritmo, de articulação, de nível sonoro: lê-se muito depressa ou muito devagar, berra-se, sussurra-se ou salmodia-se; procura-se terminar o mais rápido possível ou, pelo contrário, saborear todas as harmonias e asperezas; tentam-se acentos e acentuações; lê-se sozinho ou com várias pessoas, passando o texto de uma para outra; variam-se os leitores e os enunciadores, com o mínimo de *a priori* possível. Até se parodia, talvez chegando ao exagero.

Quando um texto apresenta particularidades, ataquemo-las de frente. Procuremos as variantes rítmicas de um texto não pontuado abrindo a cada vez caminhos diferentes entre as palavras; banalizemos o alexandrino ao máximo, como se fosse uma conversa comum, ou tentemos caminhar para o canto, escutando como os versos resistem a esses tratamentos. Se se trata de Claudel, lancemo-nos nos versos até o fôlego nos faltar, para vermos como "falam". Encadeemos rapidamente diálogos fragmentados que talvez já se respondam. Façamos de todas essas leituras exercícios físicos.

Escapemos à leitura cinzenta, triste e convencional, escolhida por receio de fracasso ou de não pegar o sentido. Não há fracasso possível, já que o único projeto é "embocar" o texto e fazer com que seja ouvido.

A leitura silenciosa nos é mais familiar. Mas estaremos seguros de que é proveitosa se também estivermos obcecados pela urgência de proceder a uma análise e de captar seu sentido?

Experimentemos portanto leituras desordenadas e imaginativas, que se interrompem, voltam atrás, correm à frente. Demos instruções a nós mesmos, como por exemplo ler o texto de uma só personagem em continuidade. Interessemo-nos exclusivamente pelas didascálias que, lidas de ponta a ponta, constituam de fato um "outro texto". Encadeemos os inícios e os finais de ato. Leiamos num mesmo movimento o início e o fim, a exposição e o desfecho. Detenhamo-nos para imaginar, ou seja, para sonhar, e visualizemos o que é descrito. Essas leituras erradias são ilimitadas, constituem "entradas" no texto e criam uma familiaridade com a escrita. Diz-se com freqüência que o ato de leitura não obedece a uma continuidade obrigatória, tiremos então o melhor proveito disso.

As proposições de descoberta do texto constituem, em seu conjunto, uma relação com a "superfície" do texto. A identidade do texto tal como ele se apresenta à leitura na sua materialidade é privilegiada. Levemos em conta nossa "inocência" de leitores, dispostos a tudo observar porque dispostos a se espantar com tudo. Tratemos cada obra como um território estrangeiro que se apresenta de forma original, com sua geografia, seus costumes, sua língua. Seja como for não escaparemos aos problemas de sentido, nem talvez à profundidade: ela já está na superfície.

LEITURAS RECOMENDADAS

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1984, em especial o capítulo "Le bruissement de la langue".

LEMAHIEU, Daniel, "Préludes et figures", notas sobre *Usinage*, Paris, Th. Ouvert/Enjeux, 1984.

MILNER, Jean-Claude, REGNAULT, François, *Dire le vers*, Paris, Seuil, 1987.

MONOD, Richard, *Les textes de théâtre*, Paris, Cedic, 1977.

RYNGAERT, Jean-Pierre, *Joer, représenter*, Paris, Cedic, 1985.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'avenir du Drame*, Lausanne, L'Aire Théâtrale, 1981.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éd. Sociales, 1980.
Número especial da *Revue Pratiques* dedicado à "Escrita teatral", nº 41, 1984.
VINAVER, Michel, *Écrits sur le théâtre*, Lausanne, L'Aire théâtrale, 1982.

II. A ficção e sua organização

A terminologia da ficção varia conforme as épocas e atualmente usamos, às vezes, um léxico muito impreciso. Falamos do assunto de uma peça, do que ela conta (a história, a ficção, o enredo), dos seus temas, da intriga, da ação, misturando sentidos comuns e sentidos eruditos, empregos vulgarizados e empregos técnicos.

Se abordamos essas questões de terminologia, é porque são o sinal de dificuldades reais na abordagem efetiva dos textos. Como apreender os diferentes níveis de uma ficção, da sua expressão mais exterior (o que o texto conta) à mais interior (as forças profundas que o texto opõe ou mobiliza)? A constituição do enredo, as referências da intriga, a análise da ação, a revelação das estruturas profundas da obra são procedimentos complementares, por vezes contraditórios. As pesquisas contemporâneas sobre a narratividade privilegiam alguns deles sem que sua necessidade seja sempre explícita. Ora, é útil situarmo-nos nas diferentes estratégias de análise.

Um outro problema consiste em determinar o que, na ficção, pertence à ordem do texto e o que pertence à ordem da representação. Aludimos a isso a propósito da concepção brechtiana do enredo.

1. A noção de enredo ou fábula

Um reservatório de mitos e invenções

A *fabula* latina é uma narrativa mítica ou inventada. Podemos conceber uma fábula que existia antes da peça de teatro, como um material de que o poeta se apossou para construir a sua obra. Nesse caso, a fábula faz parte de uma espécie de reservatório de histórias inventadas, inscritas na memória coletiva. Na prática dramatúrgica dos antigos como na do século XVII, os autores com freqüência fazem alusão às suas fontes, a um material histórico à disposição de todos e no qual eles se inspiram livremente. Os clássicos, por exemplo, recorrerão à história romana, a Virgílio, a Plutarco. Falam deles tanto mais livremente quanto é certo que suas noções de propriedade literária e de originalidade não são de maneira nenhuma iguais às nossas. A inventividade dos poetas dramáticos manifesta-se na recriação do material fabular.

No segundo prefácio de *Andrômaca*, Racine cita os versos de Virgílio do terceiro livro da *Eneida*, refere-se à *Andrômaca* de Eurípides e conclui:

> Não creio que eu precisasse desse exemplo de Eurípides para justificar a pequena liberdade que tomei. Pois há uma grande diferença entre destruir a base principal de uma fábula e alterar alguns de seus incidentes que praticamente mudam de rosto em cada uma das mãos por que passam.

Termina citando um comentador de Sófocles, que observa:

> Não devemos divertir-nos em escarnecer dos poetas por causa de algumas alterações que tenham introduzido na fábula; mas devemos dedicar-nos a considerar o excelente uso que fizeram dessas alterações e a maneira engenhosa com que souberam acomodar a fábula a seu tema.

Assim, poderíamos dizer que, se buscamos a fábula ou o enredo de uma peça, fazemos o trabalho inverso

desses autores, isolando o material narrativo das origens, despojado de qualquer arranjo dramático. No entanto esse material não se confunde com as fontes da obra. Nesse sentido, diz Pavis, a fábula ou o enredo seria:

> O estabelecimento cronológico e lógico dos acontecimentos que constituem o esqueleto da história representada.

Um projeto como esse dificilmente se realiza, pois subentende uma espécie de neutralidade da análise, um trabalho cirúrgico de separação entre o narrativo e o dramático. Esse trabalho revela-se ainda mais difícil quando não se conhece a fonte do enredo, e não obstante é preciso reconstruir esse estado primeiro da narrativa com o simples auxílio do texto dramático.

Mas esse projeto releva-se apaixonante e útil à prática, pois, como escreve Richard Monod, o enredo nos chega "em muito mau estado", já que nos é comunicado por intermédio das palavras e dos gestos das personagens, sendo necessário reconstruí-lo num sistema narrativo diferente daquele do texto dramático, necessariamente lacunar.

O enredo como seqüência de ações

Como constituir uma narrativa a partir do que, no teatro, é na maioria das vezes mostrado por atuações? Para Aristóteles, o enredo, "junção de ações consumadas", situa-se no próprio texto mais do que em suas fontes ou em uma anterioridade qualquer. Ele se constrói a partir da ação dramática vista como a soma das ações e dos acontecimentos. Esse ponto de vista integra a noção de origem à ação propriamente dita e confirma a presença de uma narrativa ao mesmo tempo no jogo teatral e "por trás" dele. O teatro conta imitando a ação, portanto mostrando ações destinadas a ser executadas no palco por atores. Essas ações estão previstas nas didascálias (o que os atores devem fazer) e naquilo que têm a dizer, pois, como veremos no capítulo 4, em teatro dizer é fazer.

A dificuldade consiste em isolar apenas ações e distingui-las dos sentimentos e dos discursos. O ideal seria só reter os sentimentos quando são expressos por causa das ações e só considerar os discursos na medida em que arrastam à ação quem os profere e quem os escuta. Assim, ser ciumento, e mesmo proclamar o ciúme, teoricamente não pode ser retido no enredo enquanto a personagem não o exprime por ações. Aristóteles sublinha isso, uma vez que coloca os "caracteres" depois do enredo, por ordem de importância. Para ele, o enredo está primordial e estreitamente ligado à ação.

Diretores como Stanislavski retomam esse ponto de vista a seu modo quando, nos ensaios, pedem aos atores que constituam o percurso de suas personagens unicamente a partir de suas ações. Uma vez libertas do jugo dos sentimentos e dos discursos, tão difíceis de circunscrever, as ações, quando conseguimos defini-las e isolá-las, constituem uma sólida armação para a construção do enredo. Mas será possível identificá-las sem manifestarmos ao mesmo tempo uma opinião sobre tais ações, nem que seja nomeando-as com precisão?

Outras dificuldades se apresentam, portanto, com essa noção de ponto de vista. Procedemos até agora como se o enredo pudesse ser estabelecido de maneira objetiva e como se fosse possível efetuar todas essas extrações sem dificuldades nem dúvidas. No entanto, diante do enredo, sempre existe um leitor que não distingue bem o que se passou ou não quer distingui-lo. Vê apenas o assunto da peça, ou seja, aquilo que o interessa, acabando por contar o enredo de seu ponto de vista.

Construir o enredo

Trata-se de identificar e de enunciar da maneira mais neutra possível as ações sucessivas das personagens. Richard Monod recomenda fazê-lo no passado, tempo da narrativa, e evitar todo efeito de estilo.

Claro que só devemos nos apoiar no texto dramático e não esquecer nenhuma das ações. A seguir, é preciso organizá-las na ordem cronológica, que raramente corresponde à ordem proposta pelo texto, e simultaneamente tomar consciência de suas durações e do tempo que as separa. Pode também ser útil distinguir o que está previsto para acontecer no palco e o que acontece fora do palco mas que deve ser integrado ao enredo.

O primeiro interesse do exercício é que ele faz tomar consciência da dificuldade de isolar as ações dos discursos e dos sentimentos, sem negligenciar ao mesmo tempo os discursos que levam à ação. O segundo é que tendemos a interpretar o texto e as ações no momento em que os apreendemos, e que o projeto de neutralidade em relação aos fatos exige uma vigilância permanente. É igualmente difícil ser exaustivo. O estabelecimento do enredo é um trabalho muito longo que não se deve confundir com os "resumos da ação" que figuram às vezes nos aparatos críticos das peças.

Como exemplo, eis uma citação de Suetônio que expõe o "assunto" de *Berenice* de Racine:

> Tito, que amava Berenice com paixão, e que até, acreditava-se, havia prometido desposá-la, mandou-a embora de Roma, contra a vontade dele e dela, logo nos primeiros dias de seu império.

Aqui está, agora, o início do enredo, tal como tentamos estabelecê-lo:

> Havia cinco anos, Antíoco, rei de Comagena, estava secretamente apaixonado por Berenice, rainha da Palestina. Esta lhe impusera o silêncio e, estando em Roma havia três anos, ele lhe obedecia. Vespasiano, imperador de Roma e pai de Tito, acabara de morrer. Roma preparava-se para coroar Tito imperador. Antíoco havia acompanhado Tito na guerra da Judéia e portara-se com heroísmo, a ponto de arriscar a vida pela causa romana.
>
> Acompanhado de seu confidente Ársaces, Antíoco dirigiu-se ao palácio, onde se deteve no gabinete de Tito,

mandando Ársaces solicitar uma entrevista com a rainha Berenice. Ele dera ordens para que preparassem seus navios em Óstia, prontos a zarpar para Comagena assim que a entrevista terminasse. Ársaces aproximou-se da rainha com dificuldade, tantos eram os admiradores ao redor dela. Dizia-se que antes do anoitecer Tito a desposaria e que ela se tornaria imperatriz de Roma. Com um olhar, Berenice deu a entender a Ársaces que concederia a Antíoco a entrevista privada que ele desejava, e finalmente ela escapou de seus admiradores para encontrar-se com Antíoco.

O jogo dos tempos pretéritos (mais-que-perfeito, imperfeito, perfeito) opera a distinção entre uma situação estabelecida e acontecimentos que se acrescentam a ela. Acontecimentos antigos, mas úteis à narrativa, integram-se assim ao enredo. Cumpre decidir se escolhemos ou não dar importância às "pequenas ações" (por exemplo, Antíoco deteve-se no gabinete de Tito). É difícil saber o que fazer dos projetos das personagens, e se devem ser retidos apenas aqueles que são executados. Por isso decidimos mencionar os preparativos da partida, pois se trata de uma ordem que Antíoco dera a Ársaces e cuja execução ele verifica; mas sabemos também o que esses navios prontos a zarpar representam do ponto de vista dramático! É muito difícil manter a neutralidade.

Observemos pelo menos que esse trabalho (apenas iniciado, pois só se refere ao início da peça) clarifica a importância da relação entre a palavra e a ação para as personagens. Ele permite tomar consciência da mudança de regime de escrita quando passamos assim do dramático ao narrativo. Poderíamos facilmente extrapolar, fazendo o percurso inverso e examinando como Racine transmite todas essas informações ao leitor e como as ações são traduzidas nos discursos das personagens.

Trabalhar na reconstituição do enredo, ou, se preferirem, de um enredo, não implica uma oposição entre objetividade e subjetividade. A dramaturgia apóia-se na tensão entre a leitura mais rigorosa do texto e as escolhas necessárias que intervêm a seguir.

Ter um ponto de vista sobre o enredo

O enredo é uma pura abstração que perseguimos. Ao procurar estabelecê-lo, saímos do teatro e nos encaminhamos para a narrativa. Nessa tentativa de nivelar os acontecimentos, não deixamos de tomar consciência da enorme importância do arranjo deles. O enredo é também uma estrutura da peça, sua construção traz já a marca do autor, na própria maneira como ele dispõe os episódios e considera a intriga.

Todo trabalho sobre o enredo traz em si sua contradição. Ao isolá-lo, tomamos mais consciência do modo como ele pertence a um sistema de estruturas narrativas e como é organizado. Ao procurar estabelecê-lo de maneira tão neutra quanto possível, compreendemos que dificilmente podemos escapar a um ponto de vista.

Na prática, o estabelecimento do enredo ajuda todos os colaboradores de uma encenação a chegarem a um acordo sobre o que deve ser representado. Pode-se pensar que se trata de algo insignificante. No entanto, muitas vezes, quanto mais se conhece o texto e quanto mais ele é ensaiado, mais se perde de vista a tal "narrativa primeira" que tentamos aqui circunscrever. Estabelecer o enredo equivale portanto a definir o que o conjunto dos praticantes pretende representar, a partir daquilo que é para ser representado.

Para Brecht, o enredo objetivo não existe. (Ver mais adiante o enredo de Brecht para o *Hamlet*.) Ele precisa ser construído:

> O enredo em sua totalidade dá (ao ator) a possibilidade de uma montagem dos elementos contraditórios; pois o enredo oferece, enquanto acontecimento delimitado, um sentido determinado, o que significa que, entre numerosos interesses possíveis, ele satisfaz apenas interesses determinados.
>
> (*Pequeno Organon*, parágrafo 64)

Não nos situamos mais na perspectiva da análise do texto, mas numa dinâmica da passagem ao palco, e é no

trabalho de ensaios que todos os membros da equipe teatral, segundo Brecht, adotam um ponto de vista sobre o enredo e, desse modo, situam a narrativa numa perspectiva histórica e marxista:

> Tudo é função do enredo, ele é o núcleo do espetáculo teatral. Pois, do que se passa entre os homens, estes recebem tudo o que pode ser discutível, criticável, mutável. (...) O grande empreendimento do teatro é o enredo, essa composição global de todos os processos gestuais, contendo as informações e os impulsos que doravante deverão constituir o prazer do público.
>
> (*Pequeno Organon*, parágrafo 65)

De fato, concorde-se ou não com Brecht, é difícil não ter um ponto de vista sobre o enredo, já que todo trabalho de encenação consiste também em contar uma história e já que a escuta do texto, mesmo a mais atenta, não se faz sem uma perspectiva. A cada momento da história, atores e diretores transformam-se em fabuladores, buscam seu próprio enredo e a inscrevem no texto em função de sua sensibilidade e da sensibilidade de sua época.

Limites do enredo

Duas questões, já contidas em germe no que precede, adquirem mais importância em nossos dias.

Em primeiro lugar, até aqui admitimos a hipótese de que havia pelo menos um enredo para toda peça de teatro. Ora, uma parte da dramaturgia contemporânea baseia-se cada vez menos na ação e na dimensão narrativa do texto de teatro. Há espetáculos que procuram escapar a toda "história" e mostram imagens, ações repetitivas ou fragmentárias. Privilegiam assim a abstração contra a anedota, ou o sensível contra o sentido, considerado suspeito.

Em segundo lugar, a dramaturgia brechtiana impôs uma concepção do enredo em que este, devidamente elaborado nos ensaios por todos os artistas, só precisa ser apresentado ao público. Não haveria perda nem desvio na relação entre o palco e a platéia, onde o espectador, embora convidado a descobrir seu lugar na descontinuidade do enredo brechtiano, veria este "seguir seu curso" sem ele, o sentido tendo sido de certo modo fechado antes do início dos ensaios.

Essas duas questões se fundem e voltaremos a falar delas no capítulo dedicado ao papel do leitor e do espectador.

A sensibilidade moderna desconfia da história e suspeita de seu desgaste. Se tudo já foi contado, é preciso desconstruir, fragilizar a narrativa, renunciar aos efeitos narrativos demasiado evidentes. Isso se traduz na escrita por textos, se não "sem enredo", pelo menos em textos nos quais os enredos são muito difíceis de estabelecer, por serem escassas ou problemáticas as informações narrativas. Assim, Harold Pinter, se não renuncia ao enredo em *O amante*, apóia-se num saber anterior e arquetípico da história de *boulevard* que crê partilhar com o leitor. Os enredos que o texto propõe entram em relação (ou em contradição) com os enredos arquiconhecidos que guardamos na memória. Bernard-Marie Koltès não oferece realmente enredo nenhum em *La solitude dans les champs de coton* [A solidão nos campos de algodão]. Apresenta um esquema diminuto, as trocas verbais entre o cliente e o *dealer*. A partir delas podemos construir uma infinidade de microenredos, todos eles tendo a ver com a compra e a venda, sem que jamais a ação, o "*deal*", seja reduzida a uma anedota, como aconteceria se a mercadoria fosse nomeada. A peça abre-se para a ambigüidade de uma quantidade de enredos possíveis que nos compete elaborar. Tudo se passa como se a bola estivesse agora no campo do leitor ou do espectador, de modo que os trabalhos teóricos sobre o teatro se inscrevem hoje amplamente no campo da recepção.

O enredo provavelmente não está morto, ele se dissolveu diante dos excessos dos detentores do sentido e renasce sob forma parcelar e múltipla, apelando amplamente para o receptor como parceiro. Afinal de contas, continuamos obstinadamente a nos perguntar, leitores e

espectadores, ainda que com uma ingenuidade variável: o que isso está contando? Talvez devêssemos também perguntar hoje, no mesmo movimento: o que isso está *me* contando?

BRECHT PROPÕE UM ENREDO PARA *HAMLET*

Considerando as sombrias e sangrentas circunstâncias em que escrevo estas palavras, as criminosas classes dominantes, uma dúvida generalizada quanto a essa razão da qual se abusa incessantemente, creio poder ler este enredo assim: Os tempos são de guerra. O pai de Hamlet, rei da Dinamarca, assassinou o rei da Noruega no decorrer de uma guerra de rapina de que saiu vitorioso. No momento em que o filho deste último, Fortimbrás, arma-se para uma nova guerra, o rei da Dinamarca é por sua vez assassinado, e por seu próprio irmão. Os irmãos dos reis assassinados, agora reis por sua vez, evitam a guerra na medida em que as tropas norueguesas são autorizadas a atravessar territórios dinamarqueses para uma guerra de rapina contra a Polônia. Ora, eis que o jovem Hamlet recebe um chamado do fantasma de seu pai guerreiro para vingar o crime de que foi vítima. Após hesitar um pouco em responder a um ato sangrento com outro ato sangrento, e até disposto a se exilar, ele encontra no litoral o jovem Fortimbrás, que se dirige com suas tropas para a Polônia. Subjugado por esse exemplo guerreiro, faz meia-volta e, numa carnificina bárbara, degola o tio, a mãe e a si próprio, entregando a Dinamarca ao norueguês. Nesses acontecimentos, vemos como este homem, jovem mas já um tanto obeso, aplica de forma muito insuficiente a razão nova que aprendeu na Universidade de Wittenberg. Nas questões feudais em que se vê mergulhado, essa razão é um obstáculo para ele. Em face da prática desarrazoada, sua razão não é de maneira nenhuma prática. Ele é vítima, tragicamente, da contradição entre tal maneira de raciocinar e tal ato. Essa leitura da peça, que admite mais de uma leitura, poderia, no meu entender, interessar nosso público.

(*Petit Organon pour le théâtre*, parágrafo 68, 1948, ed. L'Arche)

2. A intriga

A mecânica da peça

A palavra, com seu perfume de teatralidade um pouco envelhecida, coloca-nos num terreno conhecido, o das peças tramadas, literalmente "complicadas" pelo autor para captar o interesse do espectador e conservá-lo até o desfecho. Embora isso não seja verdade para toda intriga, a conotação de ação complexa e com efeitos múltiplos costuma existir.

Fazer aparecer a intriga de uma peça consiste em colocar-se no núcleo da ficção e desenredar-lhe os fios para desnudar sua mecânica subjacente. A intriga está ligada à construção dos acontecimentos, a suas relações de causalidade, quando o enredo considerava apenas uma sucessão temporal dos fatos. Desse ponto de vista, ela oferece uma visão mais abstrata da peça, corresponde a uma modelização relativa das obras.

O problema é que não existe método propriamente dito para determinar a intriga, e os elementos que a constituem remetem a um modelo implícito, o de uma peça construída em torno de um ou de vários obstáculos, de conflitos que culminam no nó da intriga e se resolvem no desfecho. Identificar a intriga equivale portanto a avaliar a progressão exterior de uma ação dramática, examinando como as personagens se livram de situações conflitantes que conhecem. Escavamos um pouco abaixo do enredo para determinar um funcionamento da ação, sem que se possa ignorar a ficção e as personagens que ela põe em jogo.

Essa busca de um ponto de vista técnico para fazer aparecer a construção que subjaz à obra acompanha-se de um ponto de vista inevitavelmente cultural (o léxico recorre em primeiro lugar ao classicismo) e pessoal. Algumas hesitações, não necessariamente condenáveis, são inevitáveis.

Um conflito pode esconder outro

A primeira tarefa consiste na identificação do conflito central. Existe conflito quando um indivíduo é contrariado por um outro (uma personagem) ou quando se depara com um obstáculo social, psicológico, moral. Erasto quer casar com Júlia; a chegada a Paris do senhor de Pourceaugnac, encorajado por Oronte, pai de Júlia, inviabiliza essa vontade. Eis uma forma banal de conflito de comédia, o motivo do projeto amoroso retardado ou impedido. Mas o conflito pode fazer intervir forças morais ou ideológicas, até metafísicas, quando o homem esbarra com um princípio ou um desejo que o ultrapassa. Antígona opõe-se a Creonte, Dom Juan ao Comendador, Rodrigo é dilacerado por um conflito interior que opõe seu amor ao seu dever. Trata-se de um terreno familiar, talvez até familiar demais.

Com efeito, a identificação rápida, e quase automática, do conflito esconde a complexidade de uma peça ou impede sua compreensão. Quando inocentemente mergulhamos no anúncio do casamento impossível de Pourceaugnac como conflito, não deixamos de ter razão do ponto de vista da mecânica da peça. Mas deixamos de lado um outro conflito, que não é tradicional na comédia e que um mero jogo de oposições entre duas personagens não desvenda. Trata-se do confronto entre uma nobreza parisiense com pouco dinheiro e uma nobreza de toga, no caso provinciana, acusada de todas as taras e de todos os ridículos. Será que o teríamos percebido de qualquer maneira? Não é certo, quando relemos a crítica tradicional que discorre com desenvoltura sobre a "mecânica da farsa" e a intriga "medíocre" dessa "peça compartimentada". Ao fixar a análise sobre as personagens, colocamo-nos no terreno da anedota, raramente no da história.

O risco do discurso sobre a intriga é o de uma falsa profundidade, de uma busca interrompida demasiado cedo por uma boa resposta que constitui obstáculo à emergência de outras respostas e esconde outras questões em jogo na obra. Como é relativamente simples expor a construção de uma peça, corremos o risco, ao exaltar seus andaimes, de tomá-los pelo monumento.

A intriga não se reduz ao conflito. Mas o conflito comanda todo o léxico da arte de composição das peças de teatro (ver adiante).

O discurso dos eruditos do século XVII insiste no prazer do espectador que o autor jamais deve perder de vista na elaboração de sua peça. Os incidentes, acontecimentos e outras peripécias da poesia dramática, como se dizia então, devem engendrar efeitos esperados: a curiosidade, a inquietação, a expectativa, a tensão do espírito que culmina no nó da intriga e se resolve no desfecho. O debate permanece aberto quanto a saber se é preferível colocar o espectador a par do que irá se passar ou, ao contrário, surpreendê-lo radicalmente.

LÉXICO DA INTRIGA

– Segundo os princípios da dramaturgia clássica:

Exposição: Momento em que o dramaturgo fornece as informações necessárias à compreensão da ação, apresenta as personagens e entra no assunto.

Para os clássicos, a exposição deve "instruir o espectador sobre o assunto e as circunstâncias principais, o lugar da cena e mesmo a hora em que a ação principia, o nome, o estado, o caráter e os interesses das personagens principais".

Nó: "As causas e os propósitos de uma ação entram na exposição do assunto e ocupam sua abertura; eles não podem deixar de ser seguidos por obstáculos e contrariedades, e de formar portanto um nó no centro ou no meio da intriga da peça, e a resolução desse nó é o desfecho ou o final da ação." (Abade Nadal, *Observations sur la tragédie ancienne et moderne*, citado por J. Scherer)

Peripécias: No singular, para Aristóteles, a peripécia é a inversão da situação do herói que leva ao desfecho, por exemplo a passagem da felicidade à infelicidade no desfecho trágico.

No plural, peripécias são "golpes teatrais" ou "mudanças de sorte" que alteram subitamente a situação, surpreendem por uma inversão da ação. Elas sublinham que no interior de uma intriga a situação do herói não poderia ser invariável.

Desfecho: "Uma inversão das últimas disposições do espetáculo, a derradeira peripécia, e um regresso de acontecimentos que modificam todas as aparências das intrigas." (Abade d'Aubignac, *Pratique du théâtre*)

"O desfecho de uma peça de teatro compreende a eliminação do último obstáculo ou da derradeira peripécia e os acontecimentos que podem resultar disso; esses acontecimentos são por vezes designados pelo termo catástrofe." (J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*)

– Comparar com as notas de trabalho de um autor contemporâneo como Michel Vinaver:

Abrupto: "Impossível não ser abrupto nas arrancadas. Não pode haver exposição. O nascimento de uma peça é como uma pequena explosão atômica. As palavras disparam quase em qualquer sentido. É que justamente, no início de uma peça, não há nenhum sentido." (*Écrits sur le théâtre*)

Fricção: "Sendo o cotidiano o lugar do mal definido, do indefinido, os acontecimentos produzem-se nele por deslizamentos. Os grandes choques, os confrontos evidentes, as peripécias decisivas são pouco freqüentes, pouco típicos. Há fricções através do corpo, do olhar e da palavra, das opiniões e das idéias, dos sentimentos e mesmo das paixões. A fricção é o modo privilegiado de contato na vida cotidiana. Como as superfícies nunca são totalmente lisas, a fricção provoca um aquecimento que ocasiona fenômenos de minifusão, de alteração da matéria. A alteração não é nomeada, designada. Ela tende a ser constatada *a posteriori*... Se quer investir nesse campo, a própria escrita teatral adota o modo da fricção. Introduz-se nas cavidades, acompanha as anfractuosidades das relações, insinua-se nas pequenas fissuras e nas asperezas do que se apresenta como uma ausência de história. É a esse preço que ela faz surgir a história." (*Écrits sur le théâtre*)

3. Apreender as estruturas profundas: o modelo atancial

Em busca de um modelo

O modelo atancial desenvolveu-se nos anos 70 a partir dos trabalhos de V. Propp (*Morfologia do conto*) e de Étienne Souriau (*Les deux cent mille situations dramatiques* [As duzentas mil situações dramáticas]) que tentavam constituir uma gramática da narrativa. Os semanticistas, principalmente A. J. Greimas, definiram o modelo que uma especialista como Anne Ubersfeld empenhou-se em modificar, aplicando-o ao campo teatral.

> Sob a infinita diversidade das narrativas (dramáticas e outras) pode ser identificado um pequeno número de relações entre termos muito mais gerais do que as personagens e as ações, e que denominamos atantes. (*Lire le théâtre*)

Anne Ubersfeld questiona o estudo dramatúrgico clássico, pois ele não pode se aplicar a todos os textos conhecidos. Prefere, ao que se convencionou chamar trabalho sobre a "superfície" do texto, a pesquisa das estruturas profundas através da determinação do esquema atancial, verdadeira sintaxe da ação dramática, a única capaz de fazer aparecer seus elementos invisíveis e suas relações.

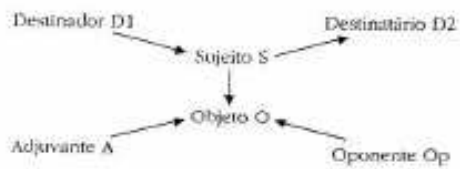
Patrice Davis, por sua vez, em seu *Dictionnaire du théâtre*, ordena esses conceitos e distingue intriga, ação e modelo atancial, indo do menos abstrato ao mais abstrato, da estrutura superficial à estrutura profunda, do universo das personagens à análise da dinâmica das forças interiores que regem toda a obra.

Os teóricos da narratividade estavam em busca de um instrumento de análise que explicasse de maneira absoluta a ação de qualquer peça de teatro, de qualquer época, sem que fosse necessário examinar suas determinações visíveis. Isso exige um modelo suficientemente abstrato para que não dependa da consideração de personagens particulares no interior de uma determinada es-

tética, suficientemente completo para que explique a ação de maneira satisfatória em diferentes níveis.

O esquema de sets casas

O modelo atancial combina um jogo de forças (simbolizado por um sistema de flechas) que não se confundem necessariamente com as personagens e que explica as estruturas profundas da obra. Ele se apresenta da seguinte maneira:



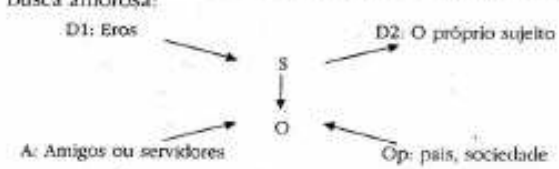
Trata-se em primeiro lugar de identificar o eixo principal que traduz a dinâmica da obra, literalmente seu motor, isolando o sujeito e o objeto da ação e aquilo que os reúne, a flecha da busca, da vontade, do desejo. Assim, escrevemos que: S→O. Temos que determinar a identidade do sujeito no texto, mas é impossível separá-lo daquilo que o liga ao objeto e que constitui sua busca. O sujeito pode portanto confundir-se com o herói, embora nem sempre seja esse o caso. A identificação desse par central é determinante, mas ela é feita fora de toda psicologia, o sujeito e o objeto estando necessariamente ligados e o acento sendo colocado nessa dinâmica que os une. Não é necessário porém nomeá-la, dando-lhe um sentido. Essa flecha exprime literalmente um "movimento" que passa do sujeito para o objeto e que pode tomar formas tão diversas como o amor, a apropriação, a destruição. O sujeito (que pode ser tanto um indivíduo quanto um grupo) é necessariamente animado, enquanto o objeto pode ser uma abstração (o poder), mas representado em cena por uma personagem ou um grupo.

Um segundo par opõe adjuvante e oponente, e é bastante fácil de identificar, já que se trata de forças antagônicas que ajudam o sujeito a realizar sua busca ou, ao contrário, que tentam impedi-la. Tradicionalmente, na busca amorosa, por exemplo, os confidentes e servidores estão do lado dos adjuvantes, os pais ou a sociedade do lado dos oponentes. Mas pode haver figuras mais complexas, conforme os momentos da ação e as mudanças de campo, assim como falsos adjuvantes ou adjuvantes momentâneos.

O terceiro par, o que opõe destinador e destinatário, é o mais difícil de identificar por ser o mais abstrato e por raramente ser representado por personagens; é também o mais interessante, porque faz entrar no esquema as implicações ideológicas. A casa do destinador é ocupada por tudo o que faz agir o sujeito, a do destinatário por aquilo a que ele atribui sua busca. Para preencher a casa D1, cumpre responder à questão "Por causa de quem ou de que o sujeito age?", e, para preencher a casa D2, "Para quem ou para que o sujeito age?". Nos dois casos podemos falar de "motivações", com a condição de não se dar a esse termo um sentido psicológico, mas antes uma dimensão social ou metafísica.

Podemos traduzir a totalidade do esquema por uma frase gramaticalmente construída na qual a ação principal (a flecha do desejo, que reúne sujeito e objeto, sendo literalmente o verbo) é cercada de circunstâncias que a modificam e a governam. É possível portanto falar de uma sintaxe dramática em que os diferentes elementos da ação encontram seu lugar.

A título de exemplo, eis o modelo proposto por Anne Ubersfeld na hipótese de todo romance de amor, de toda busca amorosa:



Problemas de método

Nossa descrição muito sumária desse instrumento de análise faz com que ele se afigure ao mesmo tempo muito simples e muito complicado, já que parecemos equacionar dados facilmente identificáveis no texto, o que tornaria mais ou menos inútil o procedimento. Na verdade, o interesse do esquema atancial é oferecer um quadro propício à manipulação das forças que se confrontam no texto e, com isso, apreendermos, tentando diversas soluções, a desconfiar das evidências. Por outro lado, ele permite escapar à simples determinação psicológica que a entrada via personagens oferece, mostrando como elas se agrupam e como estão inelutavelmente ligadas umas às outras por uma sintaxe que é a da ação. No limite, não é necessário encontrar o esquema atancial "certo", mas, tentando várias soluções, tomar consciência da complexidade dos elementos em jogo que as noções de enredo e de intriga por vezes mascaram. É preciso primeiro proceder a diferentes "experimentações" de modelos, em que a identificação do par sujeito-objeto irá acarretar o resto. A pertinência dos esquemas obtidos é avaliada por comparação.

Em *Monsieur de Pourceaugnac*, de Molière, colocar Pourceaugnac como sujeito leva à construção de um modelo conhecido, o do casamento contrariado, no qual Júlia é o objeto e todas as outras personagens, inclusive Oronte, são os oponentes. É interessante notar a ausência total de adjuvantes, embora se possam incluir nessa categoria dois "falsos" adjuvantes, Sbrigani e Erasto, que se aproveitam para melhor enganar Pourceaugnac.

Uma segunda solução, igualmente clássica, é centrar o modelo em torno da relação Erasto-Júlia, o que transforma Pourceaugnac em oponente e faz aparecer em D1 as razões financeiras do projeto de casamento de Erasto, jovem da nobreza em dificuldade. O desequilíbrio nasce porém do simples papel de oponente dado a Pourceaugnac.

Uma terceira solução inverte o primeiro modelo ao colocar Pourceaugnac como objeto e os instigadores da maquinação como sujeito coletivo, levando em conta a

fúria com que querem arrasar o primeiro. Os colaboradores do complô (médicos e "máscaras") apresentam-se como adjuvantes, não havendo ninguém do lado de Pourceaugnac. Tanto em D1 como em D2 pode-se colocar a Sociedade, uma certa concepção da ordem das coisas que faz com que Pourceaugnac incomode menos por seu projeto de casamento do que pelo fato de existir como representante de uma falsa nobreza abastada que faz dele um bode expiatório.

Nenhum desses esquemas é totalmente absurdo, cada um faz aparecer dimensões diferentes da obra, mais complexas no último exemplo. Essas dimensões surgem no decorrer do trabalho de manipulação, de experimentação de soluções a que nos dedicamos.

Para sermos precisos, é útil decompor o texto em momentos sucessivos (que podem corresponder à sua organização própria) e descobrir a cada vez os esquemas correspondentes às unidades assim divididas. Isso evita querer achar de saída um esquema unificador satisfatório. O esquema final, quando existe, se estabelece a partir do conjunto dos esquemas parciais.

Ao trabalharmos com esse instrumento, e é essa sua dificuldade, colocamo-nos numa posição em que é preciso já ter um conhecimento muito bom da peça e não obstante manter uma espécie de inocência nas experimentações a fim de não aplicar de maneira mecânica soluções já antecipadas. Sem isso a montanha daria à luz um rato. Isso é particularmente nítido na busca das questões ideológicas, políticas e históricas em jogo, em que não podemos ficar na superfície das personagens nem visar abstrações que revestem o texto e não correspondem a nenhuma das figuras cênicas concretas.

As forças que ocupam D1 e D2 têm por nome, por exemplo, A Cidade, A Sociedade, Deus, Eros, Vênus e O Poder. Elas às vezes se encarnam em personagens ou grupos de personagens. O pai de Dom Juan ou o de Rodrigo fazem-se porta-vozes da ordem reinante. A Cidade pode fazer-se ouvir pela voz do coro nas tragédias antigas, mas de qualquer modo ela está quase sempre pre-

sente nas preocupações dos heróis. A presença de Vênus "apegada à sua presa" é uma força não representada mas presente no discurso que encontra um lugar possível em D1 para um esquema atancial de *Fedra*. Conforme a escolha do destinador para *Lorenzaccio*, veremos sob uma luz diferente a relação Lorenzo-Alexandre, sobretudo se, como o texto parece nos induzir a fazer, levarmos em conta a presença constante da cidade de Florença no texto. A velha alternativa entre crime político e crime privado encontra aqui um enfoque mais rigoroso conforme as escolhas operadas na construção do modelo.

Por vezes, a dificuldade de preencher uma casa revela-se mais instrutiva que a contribuição de uma solução estereotipada. Como observa Anne Ubersfeld, a impossibilidade de responder de maneira simples à questão "o que faz Dom Juan correr atrás de mulheres?" para preencher a casa do destinador levanta o problema central da peça de Molière e elimina muitas soluções anedóticas.

Esse trabalho mistura-se às vezes ao da análise da intriga, mas é mais ambicioso no modo como tende a apreender todas as forças em jogo e a inscrever a ação numa perspectiva que não seria somente técnica, mas sobretudo histórica e ideológica.

Limites

Havíamos assinalado um enfraquecimento do enredo numa parte do teatro contemporâneo. Essa tendência acompanha-se de uma menor importância concedida ao assunto e sobretudo de uma diluição da ação e dos conflitos que torna mais delicada a identificação da dinâmica que liga sujeito e objeto. A partir de Samuel Beckett desenvolve-se uma dramaturgia da qual foi dito, de maneira exagerada, "que nada acontecia", mas na qual se assiste, em todo caso, a uma diminuição e mesmo a uma ausência de um desejo identificável nas personagens. Torna-se difícil distinguir as relações entre os atantes em função de um sistema, quando todo o trabalho do autor consiste

justamente em minar os esquemas narrativos antigos e evidenciar a ausência de causalidade clara nos comportamentos humanos. Quando nem o amor, nem o ódio, nem a busca de um poder qualquer estão em jogo numa peça de teatro, é mais difícil estabelecer o modelo, ou então o modelo é tão evidente na superfície da obra que é inútil falar de estruturas profundas.

Enredo, intriga e estruturas profundas estão incontestavelmente ligados, embora correspondam a três níveis de análise diferentes. Num projeto de passagem ao palco, é útil estabelecer a ficção interrogando-se sobre o que é contado. Conforme o tipo de peça, é possível descrever os mecanismos da intriga ou constatar que estamos diante de uma obra que escapa a esse tipo de mecânica e portanto se inscreve numa dramaturgia em que os expedientes usuais são evitados.

A esse respeito, aliás, Vinaver opõe o que ele chama muito bem de "peças-máquinas", fundadas sobretudo na surpresa, às "peças-paisagens", cujas formas, mais leves e menos evidentes de estabelecer, não mantêm com o leitor-espectador relações fundadas na descoberta súbita de acontecimentos inesperados. Estas só confiam seu segredo progressivamente, através de um enredo diminuto ou muito ambíguo e dos microconflitos inscritos mais na linguagem do que na arquitetura de conjunto.

As estruturas profundas, enfim, apelam para a elaboração do sentido e desse modo coincidem em parte com o projeto de enredo subjetivo, aquele que será dado a ver na representação. Voltaremos a falar disso no capítulo 6 a propósito do trabalho do leitor.

Desde já, fica claro que é difícil separar o que a peça conta do modo como a ficção é operada. A dramaturgia trabalha nesses dois níveis, esforçando-se por responder à questão essencial, a da elaboração do sentido, ou seja, à questão de saber por que e como "isso" conta. Tarefa ambiciosa e impossível, sempre renovada, e que não se poderia confundir com uma simples descrição de procedimentos nem separar de uma reflexão sobre o trabalho do leitor e do espectador.

LEITURAS RECOMENDADAS

ARISTÓTELES, *Poétique*, Paris, Livre de Poche, 1990.
BARTHES, Roland, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications* nº 8, Paris, Seuil, 1969.
BRECHT, Bertold, *Écrits sur le théâtre*, e *Journal de travail*, Paris, L'Arche, 1972 e 1976.
MONOD, Richard, *Les Textes du théâtre*, Paris, Cedic, 1977.
PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éd. Sociales, 1980.
PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965.
SCHERER, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950.
SOURIAU, Étienne, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.
UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éd. Sociales, 1977.

III. O espaço e o tempo

O espaço e o tempo são categorias abstratas, difíceis de captar à leitura do texto, e que no entanto afetam radicalmente a representação. Os diretores sabem o quanto a escolha do espaço determina seu trabalho ulterior e que o ritmo de uma representação é um dado variável, que freqüentemente escapa às melhores intenções. Portanto, é uma espécie de paradoxo pretender assinalar no texto dados que serão, de todo modo, irreconhecíveis no palco.

Entretanto, as marcas espaço-temporais de um texto são o signo de sua estética. Elas organizam o microcosmo da ficção e a estruturam segundo princípios decisivos. Basta considerar a descontinuidade brechtiana, a tal unidade clássica e o gosto moderno pelo fragmento para compreender a importância das diferenças na maneira de conduzir a narrativa. O liso e o contínuo, o elíptico e o alusivo, o fragmento e o estilhaço, o único ou o múltiplo, ao se referirem a estruturas espaço-temporais, indicam modos diferentes de perceber o mundo.

1. Um exemplo de escolhas espaço-temporais opostas: sensibilidade barroca e gosto clássico

Só se compreende bem o princípio de unidade caro aos clássicos confrontando-o à estética dos dramaturgos barrocos, que a prática escolar francesa praticamente baniu do ensino, ou classificou como "pré-clássicos", como que para indicar que só havia uma evolução possível.

O múltiplo e o simultâneo

Para a sensibilidade barroca, era impossível conceber um enredo que não desenvolvesse simultaneamente vários "fios", várias ações que aparentemente nada tinham em comum, mesmo que acasos bem conduzidos acabassem por fazer com que se juntassem. Essas ações múltiplas acontecem em lugares diferentes, se possível pitorescos e sem ligações entre si. A *Lista* de Mahelot, espécie de cenógrafo, diretor técnico e contra-regra do Hôtel de Bourgogne*, enumera para cada peça os compartimentos indispensáveis à representação: suntuosos palácios, antros selvagens, bosques, albergues, aposentos "que se abrem", praia desolada na qual um barco veio encalhar.

Basta reportar-se aos textos de Rotrou, de Mairet ou de Du Ryer para entender a relação entre as exigências do enredo e a organização da cena. *La Belle Alfrède*, de Rotrou, começa numa praia africana e prossegue num bosque perto de Londres, após várias peripécias que reclamam a cada vez um novo cenário. *Les Galanteries du duc d'Ossone* [As galanterias do duque de Ossone], de Mairet, mostram o exterior e o interior de um quarto, bem como a maneira como o herói penetra nele com a ajuda de uma escada de corda. Esses lugares múltiplos são indispensáveis a um imaginário que avança, mostrando uma sucessão de facetas da realidade. O mundo em questão é vasto, aberto, diversificado, surpreendente e, obviamente, "bizarro". O cenário faz o que pode e os cenógrafos se esforçam por multiplicar os efeitos espetaculares, as supresas e os *trompe-l'oeil*.

Os textos elisabetanos manifestam a mesma sensibilidade, com um gosto equivalente pelo múltiplo. Percorremos assim as tavernas, os palácios e a floresta de Ardenas, se assim querem as personagens de Shakespeare. Mas a cena elisabetana, organizada de maneira muito diferente, não se esfalfa para recuperar por tentativas realistas a diversidade do mundo. Se necessário, observam os

* Em 1633-34. (N. R.)

historiadores, os lugares eram simplesmente indicados por cartazes, convenção que bastava para esclarecer a situação para o espectador, desempenhando mais ou menos o mesmo papel que a didascália para o leitor.

A organização do tempo da ficção vai de par com a estruturação do espaço. Os autores permitem-se desenvolver os episódios complicados de suas histórias. Os heróis têm o tempo para viajar, envelhecer, meditar num deserto distante. Têm o tempo do desespero e da mudança, de modo que a narrativa alterna os momentos em que o tempo é como que estirado durante um monólogo lírico e aqueles em que a ação se acelera e se condensa, quando a aventura e os golpes teatrais voltam a prevalecer. Às vezes ela se acelera a tal ponto, que salta pura e simplesmente um episódio graças a uma elipse. Trata-se também de uma elipse quando, por exemplo, em *A força do sangue*, de Hardy (citado por Jacques Scherer), ficamos sabendo na cena 1 que a heroína está grávida e na cena 4 do mesmo ato vemos seu filho com sete anos de idade! Os clássicos divertiram-se com esse tempo desmesurado, com essas peças em cinco atos nas quais víamos o herói nascer e morrer, com essas duas horas nas quais se representava a duração de uma vida. Sarrasin assinalava em seu *Discours de la tragédie*, em 1639:

> O público espantava-se em ver que os mesmos atores tornavam-se velhos na mesma tragédia, e que os que haviam feito amor no primeiro ato apareciam no quinto com aspecto decrépito.

Em nome da verossimilhança, os eruditos opuseram-se a isso.

As unidades e a verossimilhança

A prática escolar apresenta a concepção clássica das unidades como a única norma séria em matéria de espaço e de tempo. O lugar único se impôs progressivamente

na França nos anos 1630. Nos primeiros tempos de sua aplicação, os autores se esforçavam, nos prefácios, para provar que cumpriam as regras, às vezes ao preço de uma distorção exigida por um enredo decididamente difícil de se moldar ao esquema das unidades. Essas contorções traduzem um momento de passagem em que as necessidades espaço-temporais são por vezes sentidas como exteriores ao gênio próprio do autor, ainda que ele se esforce por aceitar seus princípios. Assim, Corneille comenta, no prefácio de sua tragédia *Clitandre*, as dificuldades que teve para inscrever nas vinte e quatro horas uma intriga abundante; ele reconhece que

> aqueles que, tendo visto representar *Clitandre* só uma vez não a entenderem claramente, terão todas as desculpas.

Ainda habituados a intrigas muito "carregadas de assunto", os autores se esforçam por encaixar no novo esquema certos efeitos antigos que apreciavam, à custa de alguns desajustes. A necessidade interior nem sempre seguira os preceitos dos "doutos". Em contrapartida, na segunda metade do século, o "*palais à volonté*"* e as vinte e quatro horas adaptam-se tão bem à tragédia raciniana que já nem se compreende como os debates sobre esse assunto puderam existir.

As discussões em torno das unidades resultam da exigência de verossimilhança e de uma preocupação com a adequação entre a escrita e o espetáculo. Parecia estranho que uma peça cujo tempo de representação não excedia duas ou três horas pudesse desenrolar-se em vários anos. Mas por que então a regra das vinte e quatro horas? Uma recomendação de Aristóteles serve de referência; é preciso que a tragédia

> procure se encerrar, tanto quanto possível, no tempo de uma única revolução do sol ou só ultrapassá-lo em muito pouco. (*Poética*)

Seguiram-se todas as interpretações possíveis: alguns eram favoráveis a doze horas em nome do "dia artificial"; outros, aparentemente muito escrupulosos, seguiam de perto o filósofo. Assim, Corneille escrevia em 1660:

> Eu me serviria até da licença dada por esse filósofo de excedê-las um pouco (as vinte e quatro horas), e as prolongaria sem escrúpulos até trinta. (*Terceiro Discurso*)

Esses debates, que parecem hoje um tanto bizantinos, estão ligados à importância da verossimilhança, na época, nas opções espaço-temporais. Como diz o abade d'Aubignac em sua *Pratique du théâtre*,

> a verossimilhança deve sempre ser a regra principal, e sem a qual todas as outras tornam-se desregradas.

Marcos teóricos

Esse breve desvio histórico deixa entrever como a organização do espaço e do tempo depende de outros fatores e de uma determinada estética. Ele nos permite colocar alguns marcos teóricos:

– As exigências de tempo e de lugar não são excrescências do texto; não dependem de uma estruturação externa, mas, ao contrário, são próprias da organização do enredo e do mundo que este procura mostrar. Seria absurdo, hoje, opor barrocos e clássicos em nome do respeito ou não a regras, uma vez que é claro que se trata de dois universos que nada têm a ver um com o outro e que o uso que fazem do tempo e do espaço lhes é próprio. Há oposição total entre formas abertas, profusas, múltiplas, complicadas, em que a parte é preferida ao todo, e formas fechadas, concentradas, unitárias, que ten-

* Refere-se ao palácio de Félix em Mesileno (em *Polyeucte*), de Ptolomeu em Alexandria (em *A morte de Pompéia*, de Corneille), que corresponderia à recomendação de D'Aubignac de utilização de espaços naturalmente "abertos".

dem para a harmonia do conjunto. Espaço e tempo são conceitos que ritmam e estruturam fortemente essas duas visões de mundo. Precisamos considerar do mesmo modo qualquer texto de teatro, como um microcosmo regido por uma filosofia do espaço e do tempo que lhe é própria, sem referência explícita a quaisquer normas. A história do teatro fornece referências indispensáveis, ela não impõe modelos nem rótulos.

– Organizações espaciais vizinhas, tais como identificadas no texto, não resultam necessariamente em soluções cênicas equivalentes. Isso é verdade historicamente se nos referimos ao exemplo elisabetano e ao exemplo francês dos anos 1630, em que as utilizações cênicas dos lugares múltiplos previstos pelos textos diferem em todos os aspectos.

Os hábitos locais, as salas de teatro existentes, as diferentes heranças estéticas interferem. Isso é ainda mais verdadeiro quanto à prática teatral moderna, na qual, embora existam lugares cênicos determinados que pesam na representação, os cenógrafos e diretores determinam para cada criação um novo espaço teatral. Não podemos, no estudo do texto, limitar-nos ao que parece convir cenicamente, de um ponto de vista lógico, para deduzir que se trata de uma boa solução artística.

– Os debates em torno do tempo fazem surgir uma diferença importante entre o tempo da ficção, que regula a organização da narrativa e sua cronologia (encadeamentos, elipses, recorrências) e o tempo da representação (ritmo, continuidade ou descontinuidade). Trata-se de saber, após identificação das marcas do tempo na ficção, como transmitir ao espectador um conceito tão abstrato. O tempo da representação é um tempo real, regulado como tal por diferentes rituais, enquanto o tempo da ficção é uma abstração pura, uma metáfora a ser inscrita na duração fazendo-se sentir sua espessura e suas características próprias.

– Certos autores dizem pensar na representação quando escrevem. Às vezes, portanto, dedicam um cuidado particular à descrição do espaço, tendo em mente um

determinado espaço teatral. Outros, em todas as épocas, escrevem sem se submeter às obrigações materiais do espetáculo, e mesmo sem obedecer às convenções teatrais. Isso não faz nenhuma diferença para nosso trabalho de inventário prévio do texto, o projeto cênico de um autor não determinando necessariamente a representação. O mesmo vale aqui para o espaço como para o tempo, os lugares previstos ou previsíveis na ficção podem inscrever-se de maneira bem diversa nas opções cênicas definitivas.

– Na verdade, a análise se faz em dois níveis. Num primeiro momento, trata-se de identificar tudo o que é objetivamente da ordem da produção, ou seja, as necessidades espaço-temporais que a peça aparentemente impõe. Muito concretamente, é preciso compreender onde e quando a ação se passa, considerar a lista dos lugares, sua organização, seus retornos, e estabelecer uma cronologia. Num segundo momento começa o trabalho mais delicado de apreensão de uma poética do espaço e do tempo. Todo texto é portador de um ou de vários espaços metafóricos que fundam o universo da peça. Um cenógrafo rapidamente lê a indicação cênica que pede um *palais à volonté*. Seu trabalho de criação começa a seguir, já que o espaço que escolher só terá interesse se ele considerar as estruturas de sentido da obra.

Em outras palavras, o *palais à volonté* que ele adota não representa apenas o lugar onde a ação se passa; transforma-se em arte ao manter uma conivência profunda e entrar em correspondência íntima com as demais estruturas do texto, exprimindo-as de maneira sensível na representação.

2. Análise das estruturas espaciais

Os lugares nas indicações espaciais

Antes de qualquer análise, façamos o levantamento das indicações cênicas que indicam os lugares que o autor considera úteis ao desenrolar do enredo. Conforme as

estéticas, estes serão precisos e detalhados ou, ao contrário, muito vagos e mesmo totalmente ausentes.

Em *Tio Vânia*, de Tchecov, encontramos assim uma indicação geral: "a ação se passa na propriedade de Serebriakov"; depois, para o primeiro ato:

> Um jardim. Percebe-se uma parte da casa, com o terraço. Na aléia, sob um velho álamo, uma mesa está servida para o chá. Bancos, cadeiras, um violão sobre um banco. Um pouco afastado da mesa, um balanço.

Cada um dos quatro atos é precedido de indicações precisas e detalhadas concernentes ao lugar e previstas para que a representação possa desenrolar-se nele. No *Dom Juan* de Molière, uma única indicação precede o texto: "A cena se passa na Sicília." Esse laconismo é comum entre os clássicos. Em *Berenice*, Racine determina que "a cena é em Roma, num gabinete situado entre os aposentos de Tito e o de Berenice". Shakespeare não é muito mais prolixo em *Hamlet*, em que ficamos sabendo apenas que "a cena é em Elsinor". Para Marivaux, em *A dupla inconstância*, "a cena situa-se dentro do palácio do príncipe". Nenhuma indicação em Nathalie Sarraute, cujo texto de *Pour un oui ou pour un non* [Por um sim ou por um não] começa abruptamente. Lemahieu intitula a primeira cena de *Usinage* "A mesa de casamento". Mas Bernard-Marie Koltès dá uma página de indicações antes de *Combat de nègre et de chiens* [Combate de negro e de cães], sendo que as seguintes dizem respeito aos lugares:

> Num país da África ocidental, do Senegal à Nigéria, um canteiro de obras de uma empresa estrangeira. (...)
> Lugares: a sede, cercada de paliçadas e mirantes, onde vivem os funcionários e onde é depositado o material:
> – um monte de buganvílias; uma caminhonete estacionada sob uma árvore;
> – uma varanda, mesa e cadeira de balanço, uísque;
> – a porta entreaberta de um dos barracões.
> O canteiro de obras: um rio o atravessa, uma ponte inacabada; ao longe, um lago. (...)
> A ponte: duas construções simétricas, brancas e gigantescas, de concreto e com cabos, saídas de cada margem da areia vermelha e que não se juntam, num grande vazio de céu, acima de um riacho de lama.

Por sua diversidade, esses poucos exemplos são suficientes para mostrar que não existe um regime absoluto de indicações com que possamos contar. Estas devem ser manejadas com certa prudência no caso dos textos antigos cujas edições convêm cotejar, algumas indicações podendo ser apócrifas.

O que se pode concluir, procedendo por comparação? Tchecov não sente necessidade de determinar que *Tio Vânia* se passa na Rússia; a Roma de Racine é tão evidentemente a Roma imperial que a indicação nem é feita. Será que a Sicília de *Dom Juan* interessa a Molière enquanto ilha, enquanto região mediterrânea, enquanto lugar mítico e um pouco indeterminado caro às pastorais da época? Não terá essa Sicília por primeiro mérito evitar nomear a França? Quanto a Koltès, sua minúcia chega a definir a cor vermelha da terra, mas ele nos deixa a escolha do país da África, contanto que seja ocidental.

Primeira conseqüência, portanto: uma indicação, mesmo precisa, pode ocultar muitas outras, e um silêncio pode significar tanto que o lugar não tem importância como que tem importância demais. Quanto à concepção que um autor faz do país onde situa sua ação, ela depende evidentemente da época (o que é a Roma imperial do século XVII, a África ocidental contemporânea?), mas também das mitologias coletivas ou pessoais.

Quando esperávamos talvez dados exatos, deparamo-nos na verdade com um texto que deixa ampla margem à interpretação. Nada diz que Koltès se prenda absolutamente a cada detalhe de sua enumeração, apesar de propor um espaço detalhado que sugere uma atmosfera.

Nem todas as indicações são operatórias; elas podem pertencer ao campo do poético, procedendo por indução e dando lugar à imaginação do leitor que constrói sua encenação. Por outro lado, outros tipos de indicações, que não são propriamente didascálias, acompanham por

vezes uma obra. Assim, ainda em *Combat de nègre et de chiens*, de Koltès, lê-se no final do volume:

> O CANTEIRO DE OBRAS, À LUZ DE RELÂMPAGOS. Num terreno interminável, invertido, no qual as plantas têm suas raízes voltadas para o céu e enterram profundamente suas folhas –, um cachorrinho branco em pânico corre entre as patas de um búfalo enorme, que bufa e pisoteia o chão, em meio a efervescências de lama fumegante que formam bolhas entre os torrões de terra.

Isso nada mais tem a ver com o espaço cênico a construir em termos estritos de produção ou de *show-business*, tem tudo a ver com a dimensão artística da elaboração do espaço teatral.

Os índices espaciais no texto

No segundo momento do trabalho, confrontemos as indicações de que dispomos com o texto destinado a ser pronunciado pelos atores e tentemos, cena por cena, compreender onde se passa, muito concretamente, cada uma delas. Quando as indicações existem, verifiquemos cuidadosamente seu uso previsto no texto, inclusive quando elas dizem respeito a móveis ou objetos previstos no espaço, por exemplo o banco indicado mais acima por Tchecov, o uísque, por Koltès.

Logo no início de *Berenice*, é feita alusão por Antíoco ao gabinete de Tito. A linguagem instala uma relação com o espaço, a ação lhe dá sentido:

> Detenhamo-nos um momento. A pompa desses lugares,
> vejo bem, Ársaces, que é nova a teus olhos.
> Com freqüência este gabinete, soberbo e solitário,
> Dos segredos de Tito é o depositário.
> É aqui, às vezes, que de sua corte ele se oculta
> Quando vem à Rainha explicar seu amor.
> De seu aposento esta porta é vizinha
> E esta outra conduz ao da Rainha.
>
> (Ato I, cena I)

Em todo o texto, assinalemos portanto as recorrências espaciais e observemos como elas podem se constituir em sistema. Em Lemahieu, à mesa de casamento sucedem-se indicações como "em cima, embaixo da mesa", "ela põe a mesa", "o batismo", "a mesa de enterro". Notemos, sobretudo, como o texto nomeia um lugar, mesmo sem a ajuda das indicações. Estas podem ser muito escassas e só revelar fragilmente a existência de um espaço. Em *Pour un oui ou pour un non*, H1 declara:

> Foi um pouco por isso que vim. (p. 7)
> H2 faz alusão a seus vizinhos:
> Veja, aqui, bem perto... meus vizinhos... gente muito prestativa. (p. 22)
> H1 reitera:
> Se é assim que me vês... se era para ouvir isso... Seria melhor eu não ter vindo. (p. 37)
> E enfim, H2:
>
> Sim, como agora, quando paraste aí, em frente à janela (...). Compreendes por que me apego tanto a este lugar? Ele pode parecer um pouco sórdido... mas seria duro para mim mudar... Há nele... é difícil explicar... mas percebes, não é mesmo? como que uma força que irradia daí... dessa ruazinha, desse pequeno muro, aí, à direita, desse telhado... algo de confortador, de vivificante... (p. 39)

Existe de fato um espaço, o apartamento de H2, que H1 vai visitar e que parece nascer progressivamente da linguagem. Ele é concreto (há uma janela com vista para um pequeno muro, um telhado, vizinhos) e muito abstrato apesar dos demonstrativos (essa ruazinha, esse pequeno muro, esse telhado). Sarraute prefere não lhe dar importância excessiva, evita toda interpretação realista ao não fornecer qualquer indicação. Poderíamos dizer que esse apartamento só existe na medida em que as personagens o nomeiam e lhe atribuem interesse afetivo, e que tudo se passa como se ele não preexistisse à ação, mas se concretizasse progressivamente em função dela.

Aqui, a questão da passagem ao palco é complicada: qualquer lugar demasiado realista esmagaria um texto feito de nuances, mas abster-se inteiramente de lugar concreto não é, provavelmente, a melhor solução. Quando a pesquisa espacial está resolvida em sua parte artesanal, a continuação depende de escolhas artísticas.

Fora de cena

O espaço que em princípio não se destina à representação deve igualmente ser examinado. Ele intervém no enredo para cenas que não têm lugar, mas que são evocadas ou relatadas pelas personagens. Estas começaram ali seus percursos (são então os lugares de onde vêm) ou os perseguirão por intermitências (são os lugares aos quais se dirigem, aos quais planejam ir). Esses espaços ausentes, mas literalmente presentes "nos bastidores", existem "fora do texto" assim como existem "fora de cena", e às vezes têm peso grande demais no texto ou na cena para que nos detenhamos neles.

Os exemplos mais conhecidos concernem à dramaturgia clássica, sempre por causa das famosas unidades e por causa da importância do "fora de cena". Claro que não vemos na tragédia nem os campos de batalha, nem o Senado, nem o local dos crimes, execuções ou catástrofes finais. Dizem-nos que a ação se concentra no gabinete de um *palais à volonté*, e que o decoro impede a representação dos fatos sangrentos ou escabrosos. Isso não impede que esses lugares exteriores, às vezes descritos com precisão pela linguagem, adquiram até mais importância. Por exemplo, na *Fedra* de Racine é feita alusão a numerosos espaços perigosos onde Teseu esteve, tanto os "infernos" como o Labirinto. Hipólito, por sua vez, conheceu apenas florestas comuns:

> Bastante nas florestas minha ociosa juventude
> Sobre vis inimigos mostrou sua destreza.
> (Ato III, cena 5)

Mas ele encontra a morte numa paisagem surpreendente:

> Entretanto no dorso da planície líquida
> Eleva-se em borbotões uma montanha úmida.
> A onda vem, se quebra e a nossos olhos vomita,
> Entre torrentes de espuma, um monstro furioso.
> (Ato V, cena 6)

Na maior parte das tragédia em que existem pressões políticas, os gritos do povo chegam, mesmo filtrados, aos gabinetes secretos daqueles que tomam as decisões. Ainda que com relativa discrição, o exterior consegue se manifestar.

O universo espacial de um texto define-se tanto por oposição a tudo o que ele não é como por tudo o que ele é. Desconfiemos assim das justificações demasiado rápidas de escolhas espaciais em nome do irrepresentável, e não confundamos as tradições e as regras com as opções de uma estética. Para uma outra teatralidade, a encenação da morte de Hipólito constituiria o centro das atenções do espetáculo. Na verdade, tudo é representável no teatro, e existem na história exemplos de soluções cênicas para mostrar tudo o que se deseja mostrar, no interior de um sistema de convenções: campos de batalha e fantasmas (Shakespeare), assim como duelos sangrentos e degolamentos (Rotrou e seus contemporâneos, por exemplo). O grande teatro do mundo, reivindicado pelos românticos, autoriza-se a mostrar tudo, e nesse tudo figuram todos os lugares imagináveis.

Se nada é absolutamente impossível, ainda assim um autor procede a escolhas em seu modo de contar, tanto nos lugares onde coloca suas personagens como naqueles onde decide não mostrá-las. Um levantamento espacial completo fornece portanto todos os lugares do enredo, sejam eles mostrados ou não.

Por exemplo, em *Dom Juan*, Molière não mostra o mar onde Dom Juan e Esganarelo embarcaram. Um relato copioso do quase afogamento é feito por Pierrô ("eu estava à beira-mar..." – II, 1) e confirmado por Dom Juan

("aquela tempestade imprevista fez tombar com nosso barco o projeto que alimentávamos" – II, 2). Os historiadores informam-nos que outros *Dom Juan* eram representados na época, especialmente pelos comediantes italianos, e que a cena do barco era pretexto para uma série de acrobacias burlescas. Molière não a mostra, não por ser impossível mostrá-la, mas porque é assim seu projeto de escrita. Compete a nós compreender por que ele prefere mostrar a aldeia à beira-mar e Dom Juan e Esganarelo secando-se e não lutando contra a tempestade. Pode-se dizer, mas isso nada explica, que é porque ele é "clássico" ou, por exemplo, porque prefere não expor suas personagens numa cena demasiado anedótica. No entanto, esse "fora de cena" é suficientemente importante para ter interessado todos os diretores que se ocuparam com a peça.

O "fora de cena" pode também assumir a forma de um "alhures" que intervém menos diretamente no enredo mas que, por oposição, evidencia os lugares concretamente mostrados. Em *A dupla inconstância*, de Marivaux, Arlequim e Sílvia evocam muito a "aldeiazinha" de onde vêm e de onde foram separados. O texto opõe esse alhures campestre e idílico (que não vemos jamais) ao luxo inútil da Corte do Príncipe, o passado aldeão aparecendo como uma Idade de ouro. A oposição entre os dois espaços, um idealizado, o outro real, estrutura o enredo até o desfecho, quando os encantos dos amores campestres mudam de sentido.

Um "alhures" muito célebre é o do *Misantropo* de Molière, em que o deserto evocado por Alceste no final da peça intriga os comentadores. Ele é interessante enquanto espaço do "nada", lugar de quase-sonho que se opõe ao espaço da corte e à vida cotidiana nos salões tal como Alceste não a quer mais viver. Deserto "terra de ninguém" ou deserto metáfora da morte (a partida de Alceste poderia parecer um suicídio), seria interessante para um cenógrafo instalar nele Versalhes. Mesmo sendo demasiado radical, a proposição exprime o universo de uma personagem para a qual parece só haver essa alternativa ao salão de Celimena.

Um lugar pode ser freqüentemente falado pelas personagens a partir do lugar em que se encontram e servir de exutório a seus fantasmas. É o caso, por exemplo, de muitas personagens deslocadas, vivendo um exílio real ou imaginário. Em *Combat de nègre et de chiens*, a África de Léone define-se por oposição ao que ela levou consigo da França, odores:

> LÉONE – Sabe o que acabo de descobrir ao abrir a mala? O cheiro dos parisienses é muito forte, eu sabia; já havia percebido seu cheiro no metrô, na rua, com toda aquela gente que é preciso roçar, sentia esse cheiro perambular e apodrecer nos cantos. Pois bem, ainda o sinto, aqui, na minha mala; não o suporto mais. (...) Vou precisar de tempo para arejar toda essa roupa. Como estou contente de estar aqui. A África, enfim!
>
> HORNE – Mas você ainda não viu nada, e nem mesmo quer sair do quarto.
>
> LÉONE – Oh, já vi o suficiente e vejo daqui o suficiente para adorá-lá. Não sou uma visitante. (...)

Visitante imóvel, Léone define o espaço onde chega e que ela não conhece como o único capaz de "arejar" aquele de onde vem e que ainda a acompanha por intermédio da mala.

O espaço é também um dado interior que as personagens trazem consigo. Por isso não nos podemos limitar à análise dos lugares e dos espaços "úteis" ao desenrolar do enredo e à sua representação. Em sua tese sobre Victor Hugo, *Le Roi et le bouffon* [O rei e o bufão], Anne Ubersfeld mostrou como o espaço textual revelava tensões e engendrava uma dinâmica ligada à ação. O espaço deve ser sempre ocupado ou defendido, assemelha-se com freqüência a um território, revela as implicações e os fantasmas das personagens e, como tal, pode ser uma das metáforas que dão sentido a uma obra.

O espaço metafórico

Todo texto teatral contém marcas espaciais que não estão explicitamente ligadas ao projeto de representação e que não precisam ser levadas em conta num primeiro nível de análise. Entretanto, todos os advérbios de lugar, verbos que indicam o movimento, imagens, comparações, metáforas e, de maneira geral, todo o léxico do espaço constitui um sistema revelador, por vezes mais rico que as meras informações técnicas.

Já assinalamos a escassez de indicações concernentes ao apartamento onde se passa *Pour un oui ou pour un non*. O mesmo texto oferece no entanto muitas informações espaciais de um ponto de vista metafórico.

Eis aqui, esparso, um levantamento parcial (pp. 24 a 29) sem idéia preconcebida, que segue a ordem do texto; os enunciadores não são especificados:

> Jamais aceitei ir à casa dele; eu ia vê-lo; procurar instalar-me em seus domínios; nas regiões que ele habita; sempre te mantiveste à margem; um marginal; onde estávamos?; ele quer a toda força me atrair; lá na casa dele; é preciso que eu esteja lá com ele; que eu não possa sair de lá; ele me armou uma armadilha; montou uma ratoeira; uma ratoeira de ocasião; a ocasião de fazer viagens apaixonantes; continua; fui mais longe do que costumo; alguém bem situado; uma turnê de conferências; De que adianta continuar? não chegarei lá; Continua; gostas de viajar; conseguir-te uma turnê; eu podia recuar; para mim as viagens; assim eu permanecia fora; aproximar-me da isca; teria sido pego e conduzido ao lugar que me era destinado, lá, meu devido lugar; instalei-me bem no fundo da gaiola; quis logo levantar-me; eu também tinha um lugar aqui na casa deles, um lugar muito confortável; só precisou me pegar; pôs-me na palma de sua mão; vê como ele se põe de pé; ah, mas é que ele não é tão pequeno como se pensa; como um adulto; não posso continuar; devo partir.

Um trabalho completo deveria abranger todo o texto. Num segundo momento, identificamos as recorrências

dos termos, as redes de metáforas e as origens das réplicas. A seguir podemos iniciar classificações e formular algumas hipóteses. No que concerne a essa passagem, adiantamos as seguintes proposições:

– O lugar de cada um é apresentado com força, de maneira concreta (as respectivas casas, os apartamentos), mas também socialmente. Aliás, é H1 que conhece alguém "bem situado". Quase poderíamos falar de territórios.

– Alguns verbos indicam um movimento importante, ir à casa do outro (em direção ao outro?), esboçar um movimento em direção ao território. Esse movimento parece ser exclusivamente de H2 para H1.

– Estranhamente, nas origens dessa captura, uma proposição de partida (a turnê, as viagens). Aceitar partir equivalia a cair na armadilha, ir embora significava o aprisionamento.

– A verticalidade designa um dos territórios, elevado e como que inacessível, mas também a estatura dos protagonistas (adulto/pequeno). A problemática da elevação (cf. ser bem situado) desdobra-se numa metáfora concernente ao tamanho de cada um. O que deve ser aproximado do fato de as personagens serem amigos de infância. Ver também os verbos levantar-se, pôr-se de pé, e o fantasma liliputiano de estar na mão do outro (ser pego pelo outro?).

– As metáforas designam também o que é dito: as personagens continuam, avançam, recuam, vão demasiado longe, através da palavra. O que assemelha o diálogo a uma troca estratégica pela qual se ocupa ou se abandona o espaço, muito precisamente a um duelo.

Essa breve análise não significa que as pistas textuais devam todas ser traduzidas ao pé da letra (e portanto ingenuamente) no espaço cênico ou na representação. No entanto ela enriquece muito a primeira imagem, puramente utilitária, do apartamento, ao fazer dele um território elevado, perigoso, cheio de armadilhas, no qual ninguém se expõe sem riscos. O espaço adquire sentido, ao mesmo tempo que a ação banal da visita de um à casa do

outro. Fica claro também que Sarraute não cessa de jogar com a linguagem e com suas derrapagens. O lugar da palavra é, talvez, o verdadeiro espaço do confronto, pois ir à casa do outro, na peça, é entabular a conversação. Para Sarraute, se existe um território perigoso no qual um indivíduo não pode se lançar sem riscos, é o da troca verbal, com todas as suas armadilhas e incertezas. É também o lugar onde nos arriscamos literalmente a estar "na mão" do outro.

O trabalho sobre o espaço revela redes de sentido que não dizem respeito necessariamente ao espaço cênico, mas que fazem avançar na compreensão do texto.

3. Análise das estruturas temporais

Como chegamos a "pensar" o tempo no texto, quando esse é um dado ainda mais abstrato? Como vimos, o tempo intervém em vários níveis. Em primeiro lugar, no enredo, quando estabelecemos uma cronologia que reconstitui o desenrolar dos acontecimentos, sua sucessão, a maneira como eles são longamente desenvolvidos ou, ao contrário, comprimidos e como que concentrados, e mesmo evitados por elipses, remetendo a formas contínuas (dramáticas) ou descontínuas (épicas). Não voltaremos a essas análises, esboçadas de uma outra forma no capítulo 2 a propósito do enredo e da intriga.

Num terceiro nível, o tempo tem uma dimensão metafórica equivalente àquela do espaço. Pode assim existir um tempo próprio a cada personagem, que traduz suas preocupações e os choques das diferentes subjetividades.

Todos esses dados temporais passam para a representação. Tais questões não nos interessam diretamente aqui, mas constatamos que, se o espaço cênico adotado na representação concretiza todas as escolhas espaciais operadas anteriormente, o mesmo não acontece em relação ao tempo, cujas marcas estão como que diluídas no texto, no espaço, nas personagens, no ritmo do espetáculo. É evidentemente difícil fazer sentir "o tempo que passa", mais difícil ainda fazer sentir o que não passa, e transmitir, por exemplo, o tédio sem entediar, ou a duração sem cansar. Apreender o tempo como metáfora é portanto uma operação ainda mais preciosa.

Sobre algumas marcas do tempo no texto

A marca comum da passagem do tempo no texto é a parada, a interrupção, literalmente o intervalo, às vezes sublinhado pela indicação cênica de um "escurecimento". Esses vazios da ação em que o tempo se perde são tratados diferentemente do ponto de vista dramatúrgico. Para os clássicos, é preciso justificar e portanto preencher de maneira coerente os espaços entre os intervalos, e, como vimos, ocupar as personagens mesmo quando não estão em cena. Isso equivale a estabelecer uma espécie de "cobertura" temporal. A prática moderna, que joga muito mais com a elipse, não se preocupa com a fratura, passando ao leitor ou ao espectador a tarefa de ocupar mentalmente esse tempo.

Outras marcas textuais remetem explicitamente ao palco e a procedimentos que acabaram por constituir uma tradição. Ao desregular o relógio de pêndulo que marca o tempo do casal Smith em *A cantora careca*, Ionesco ironiza um velho truque utilizado com freqüência pelos dramaturgos realistas e que consiste em dar a hora em cena fazendo soar um relógio ou um sino ao longe. Por um procedimento semelhante, Beckett marca uma curiosa passagem de estação em *Godot* ao fazer crescer as folhas da árvore única do cenário aparentemente em apenas uma noite. Em ambos os casos, os dramaturgos jogam com a convenção teatral muito artesanal que consiste em deixar as marcas do tempo a cargo da trilha sonora ou de um sinal visual explícito. Os autores são donos do tempo, a ponto de poderem fazer soar os relógios de pêndulo quantas vezes quiserem ou fazer as estações se sucederem como por magia. Mas eles dão a entender que esse domínio é ridículo se apenas fornece à cena sinais grosseiramente esta-

belecidos, renunciando de antemão a uma tradução fina ou mais subjetiva da temporalidade.

Essas alegres caricaturas das convenções cênicas não devem impedir que se leve a sério um teatro para o qual o estabelecimento preciso da temporalidade é essencial. Assim, no início de *O jardim das cerejeiras*, de Tchecov, a repetição de informações dá a medida da questão temporal para uma obra que fala precisamente da "passagem" do tempo e de suas conseqüências. Em primeiro lugar nas indicações cênicas que precedem o ato I:

> Amanhece; o sol logo irá nascer. No mês de maio, as cerejeiras já estão em flor, mas fora faz frio; geada branca. As janelas estão fechadas. Entram Duniacha, trazendo uma vela, e Lopakhine, com um livro na mão.

Depois, no início do diálogo:

> LOPAKHINE: O trem chegou, graças a Deus. Que horas são?
>
> DUNIACHA: Quase duas horas. (*Soprando a vela*): Já é dia.

O que está em jogo é menos a abundância e a precisão dessas indicações que o grau de sutileza com que elas irão intervir em cena de maneira a combinar com o conjunto da obra. É preciso assim ir além da anedota e não se apegar a um referente exclusivamente realista. A temporalidade teatral que se inscreve de saída é a de uma expectativa, a do amanhecer, a de uma primavera ainda incerta, a do trem cuja chegada marca o fim de uma época, a estada de cinco anos no estrangeiro de Liubov. Essas informações são concretas (a hora, a estação) mas são também portadoras de uma outra dimensão, própria da peça. Uma época termina e outra começa, como que portadora de uma esperança. Assim como para o espaço, a leitura do tempo se faz em vários níveis. Não devemos negligenciar o tempo da narrativa que a inscreve numa duração real, a da história, aquela que podemos medir de

onde nos encontramos. Depois chegamos a uma compreensão do tempo tal como ele estrutura a obra e lhe dá sentido. A primavera de *O jardim das cerejeiras* é uma primavera qualquer que podemos ter vivido ou imaginado. Além disso, é *essa* primavera, a que faz reflorir as cerejeiras ameaçadas no exato momento em que Liubov volta de viagem, uma primavera que é o ponto de partida do enredo.

O diálogo fornece indicações que inscrevem a ação num tempo real, ou melhor, universal, e que dão também sentido a esse tempo. Assim, no início de *Fedra*, os seis meses de ociosidade de que fala Hipólito, impaciente por deixar Trezena e ir em busca de Teseu, marcam o fim de um equilíbrio precário e dão uma espessura a essa duração. São seis meses especiais, primeiro enunciados:

> Na dúvida mortal que me agita,
> Começo a envergonhar-me de minha ociosidade.
> Há seis meses afastado de meu pai,
> Ignoro o destino de tão querida pessoa.

Depois, coloridos de maneira diferente:

> Esse tempo feliz acabou. Tudo mudou de rosto,
> Desde que a essas praias os Deuses enviaram
> A filha de Minos e de Pasífae.
>
> (Ato I, cena 1)

Cada obra instala portanto seu próprio sistema temporal, do qual podemos investigar a coerência do ponto de vista da ficção e também, como fizemos com o espaço, o interesse metafórico.

O tempo metafórico

Tal como o propusemos em relação ao espaço em *Pour un oui ou pour un non*, podemos fazer o mesmo trabalho em relação ao léxico e a gramática do tempo em

A dupla inconstância, de Marivaux. Desta vez dispensamos as citações do levantamento sistemático no texto e passamos imediatamente à análise dos dados temporais.

Por comodidade, consideramos dois eixos temporais principais, o do Príncipe e o do casal Sílvia/Arlequim, na medida em que as questões em jogo referem-se sobretudo a essas três personagens.

O tempo do Príncipe articula-se em torno de um dado não habitual para este, a espera. Ele espera que Sílvia aceite casar com ele. Essa espera começou no momento do encontro, enunciado na melhor tradição pastoral:

> Eu vos disse que um dia, na caça, afastado de meu grupo, encontrei-a perto da casa dela; estava sedento, ela foi buscar-me o que beber; fiquei encantado com sua beleza e sua simplicidade e confessei isso a ela. Tornei a vê-la cinco ou seis vezes da mesma maneira (...).
>
> (Ato 1, cena 2)

A esse passado a que o Príncipe continua ligado, corresponde um futuro anunciado pelos astrólogos e que coincide com a Lei de seus Estados, como lhe diz Trivelin:

> Direi até que previmos a aventura que vos levou a conhecê-la, e que ela deve ser vossa mulher; é preciso que tal aconteça; está escrito lá no alto.
>
> (Ato I, cena 4)

Entre esse passado mítico e esse futuro anunciado mas ainda incerto, o presente está suspenso à interrupção do amor entre Arlequim e Sílvia. O príncipe limita-se portanto a colher notícias deles ou a escutar discursos sobre o tempo. À sua afirmação de que "Sílvia não me amará jamais", Flaminia responde:

> Sílvia vos dará seu coração e a seguir sua mão; ouço-a daqui dizer: "eu vos amo"; vejo vossas bodas, elas se realizam; Arlequim casa comigo, vós nos honrareis com vossas graças, e assim acabou.
>
> Tudo acabou? Nada começou.

replica Lisette, que permanece no tempo real da intriga. Pois todos os esforços de Flaminia e de Trivelin consistem em fazer o Príncipe esquecer esse interminável presente da espera, reunir o passado e o futuro, não dar importância aos tempos da conjugação e ao tempo real. O Príncipe não deve esperar quando seu desejo, a Lei e as predições dos astrólogos coincidem. Cumpre portanto oferecer-lhe um tempo sem presente. "Acabou-se, acabou, vai acabar", escreverá Beckett a propósito de um outro tempo em que o presente dura demais.

O tempo de Sílvia e de Arlequim pertence a um outro mundo e pode-se dizer que eles fazem na peça a aprendizagem do tempo. Seu amor estava situado fora do tempo, na felicidade pastoral de uma idade de ouro na qual os juramentos eram desnecessários. Depois Sílvia pede para ser tranqüilizada:

> Mas prometa-me também que sempre me amará.

Antes de mudar de idéia:

> Temos de continuar como somos, não haverá necessidade de juramentos.

E Arlequim:

> Daqui a cem anos continuaremos iguais.
>
> (Ato 1, cena 12)

Diante de seu presente que eles começam a querer eterno quando percebem que lhes escapa, a função das outras personagens consiste em propor-lhes um futuro. Fazem-lhes promessas ligadas ao amor do Príncipe, por uma e à sua amizade pelo outro. Eles terão riquezas e se tornarão diferentes. Toda a questão é portanto não mudar, e não obstante eles mudam. O único futuro deles tornara-se a necessidade de se reverem; agora é perturbado por frases como "ainda me amas?" que mostram de fato que eles entraram na espessura da duração, que se tornaram frágeis ao deixarem de ser intemporais.

A corrupção de Sílvia e de Arlequim é a corrupção de sua relação com o tempo, ou melhor, a instauração do tempo como um dado novo e insólito no universo deles. Viviam apenas no presente e jamais sentiam a necessidade de nomear um futuro. Ao entrarem no palácio, entram num mundo em que a duração se articula com imagens de êxito futuro, de felicidade por vir para todos os que nele habitam. É o fim de seu paraíso terrestre, onde o amor era eterno sem que eles jamais precisassem se interrogar. Poderíamos dizer que *A dupla inconstância* é o encontro entre personagens que vivem apenas no futuro (portanto personagens caracterizadas por seus desejos) e personagens tão satisfeitas com sua imersão no presente que são incapazes de imaginar uma outra duração.

A análise das marcas espaço-temporais no texto cruza uma abordagem objetiva (o que parece *indispensável* à representação?) e uma abordagem mais livre em torno da poética do texto. Essas duas abordagens são complementares e ambas se destinam a fazer sonhar. É inevitável partir de nossa experiência do espaço e do tempo, é indispensável entrar no universo do texto em que todos os deslocamentos podem ser considerados. Seja qual for o salto radical que a encenação acabe por operar, o que ela se permite esquecer ou sublinhar no texto existe pelo menos em estado embrionário. A dramaturgia não arquiva, ela prepara o terreno da imaginação. Apenas sonhamos bem no teatro se nos dermos os meios para bem sonhar.

LEITURAS RECOMENDADAS

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éd. Sociales, 1980.

ROUBINE, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du Théâtre*, Paris, Bordas, 1990.

RYNGAERT, Jean-Pierre, "L'antre et le palais dans le *Mémoire* de Mahelot. Étude de deux espaces antagoniques", em *Les Voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS, 1980.

SCHERER, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950.

SONREL, Pierre, *Traité de scénographie*, Paris, Librairie théâtrale, 1944.

UBERSFELD, Anne, *Le Roi et le bouffon*, Paris, Corti, 1974; *Lire le théâtre*, Paris, Éd. Sociales, 1977.

Le Théâtre (sob a direção de Daniel Couty e Alain Rey), Paris, Bordas, 1980.

Histoire des spectacles (sob a direção de Guy Dumur), Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1965.

IV. Enunciados e enunciação

O teatro é definido às vezes como um gênero em que "se fala" muito. O texto de teatro chega a ser identificado com o diálogo, como se só retivêssemos como texto a soma das interações entre personagens por intermédio da fala, com o efeito de realidade que disso resulta, pois se elas se falam, pensa-se, é como se fosse verdade.

No interior do texto pronunciado pelos atores identificamos em geral monólogos e diálogos. Mas, como em muitos outros casos, essas grandes categorias, aparentemente fáceis de reconhecer, são confundidas pela diversidade das estéticas e pelas pesquisas cênicas atuais, em que as próprias didascálias se fazem ouvir, embora originalmente não se destinem a ser pronunciadas. É útil, portanto, identificar o conjunto dos enunciados do texto para responder a uma questão simples e fundamental: quem fala a quem e por quê?

1. O estatuto da fala

Diálogo e monólogo

de um verdadeiro intercâmbio. Assim, no teatro clássico, o diálogo assemelha-se às vezes a uma série de monólogos emendados pelas pontas, a tal ponto é importante a extensão da intervenção de cada uma das personagens. Pode até ser necessário um certo esforço para compreender em que medida as personagens realmente dialogam, quando as relações entre os diferentes enunciados não estão claramente estabelecidas. Por outro lado, o monólogo nem sempre corresponde a esta definição de Goffman, para quem

> um ator vai até o centro do palco e dirige a si mesmo um discurso (...) que revela, de maneira audível, seus pensamentos íntimos sobre uma questão importante. (*Façons de parler*)

Pois um monólogo pode ser analisado como um diálogo consigo mesmo, mas também com o Céu, com uma personagem imaginária, com um objeto, com o público, na medida em que o ator define seus apoios de representação e que toda fala, no teatro, busca seu destinatário, como assinala Anne Ubersfeld em *Lire le théâtre*.

O diálogo nem sempre é fruto de dois discursos contraditórios, de duas consciências que se enfrentam. Em certos diálogos líricos, em particular, em que as réplicas se alternam, os enunciadores na verdade colaboram na produção de um mesmo texto que aparece dividido apenas por razões arbitrárias, e que portanto se assemelha ao monólogo.

Além do mais, às vezes é difícil identificar uma fala própria a cada personagem, que a caracterize. Essa identificação ocorre no teatro naturalista, em que uma personagem se define por sua linguagem, mas raramente ocorre no teatro clássico, no qual as réplicas e as tiradas de todos obedecem às mesmas regras retóricas e utilizam o mesmo léxico. Mas o diálogo clássico também pode se assemelhar a uma troca verbal cerrada, quando a esticometria faz alternar réplicas breves (um ou alguns versos, às vezes duas ou três palavras), em princípio de mesma extensão, que fazem pensar num duelo verbal quando cresce a tensão dramática.

As escritas dramáticas dos últimos anos contribuíram para confundir as pistas. Assistimos a um grande retorno do monólogo em todas as suas formas, quando ele parecia definitivamente classificado no rol das convenções empoeiradas. Assim, há textos constituídos de monólogos sucessivos (Bernard Chartreux, Marguerite Duras). Outros alternam diálogos cerrados e longos monólogos. Quanto ao diálogo, ele foi como que renovado por experiências de entrançamento e entrecruzamento (Michel Vinaver) que se afastam muito do estrito diálogo alternado em que as réplicas se assemelham a jogadas de pingue-pongue. Essas construções complexas tornam ainda mais útil um trabalho sobre a enunciação, cujo primeiro objetivo é identificar emissores e destinatários.

A fala e a ação

Por uma convenção tácita, admite-se no teatro que todo discurso das personagens é "ação falada" (Pirandello) ou, em outros termos, que "falar é fazer". No entanto, as relações entre as situações de fala e as situações dramáticas variam consideravelmente. Uma personagem fala para agir sobre a outra, para comentar uma ação realizada, anunciar uma outra, lamentá-la, enaltecê-la. A fala de uma personagem organiza sua relação com o mundo no uso que ela faz da linguagem. Distinguem-se geralmente dois casos mais importantes:

– *a fala é ação*: o próprio fato de falar constitui a ação da peça (exemplo típico: Beckett);

– *a fala é instrumento da ação*: ela desencadeia ou comenta a ação (exemplo típico: o teatro clássico).

Algumas obras combinam esses dois estatutos da fala ou os alternam. Quando a fala se limita a dizer o que está sendo ou poderia ser representado, o resultado é um diálogo monótono, como nas improvisações em que os atores fazem apenas o comentário verbal daquilo que

mostram. A menos que seja escolhida e afirmada, a redundância sistemática raramente é interessante. Em contrapartida, o teatro explora as oposições que existem entre a personagem e seu discurso, entre a fala e o contexto de sua enunciação. Em *Dom Juan*, o herói obriga Esganarelo a servir o jantar quando a visita do fantasma do comendador é anunciada. Daniel Lemahieu, em *Usinage*, faz com que a operação do cão ensangüentado seja comentada pela noiva à mesa do banquete de núpcias. Esses desvios e essas rupturas trazem à tona as incongruências do real e expõem os conflitos ocultos. Cabe-nos portanto assinalar também se o que é dito corresponde sempre ao que é esperado ou antecipado, e como se combinam a palavra e a ação.

E as didascálias?

Há exemplos de espetáculos em que os diretores, impressionados pela beleza e pelo interesse das indicações cênicas ou pela relação estranha que elas mantêm com o discurso das personagens, decidem fazê-las ouvir na representação. Nesse caso produzem-se curiosos efeitos de redundância, pois a personagem executa o que diz e sobretudo o que é dito que ela deve fazer. Tais variantes evidenciam as relações especiais que se estabelecem no teatro entre a palavra e a ação, entre a situação de enunciação e a situação dramática, e colocam também o caso-limite do silêncio, de uma situação em que nada mais pode ser falado.

Mas as defasagens entre a palavra e a ação são igualmente capazes de revelar contradições na representação, criando efeitos de distorção ou de distanciamento. Esses casos-limites de invasão por parte das didascálias, ou de uso cênico do texto das didascálias, colocam de fato o problema do estatuto do texto de teatro. As adaptações teatrais de romances, quando não entram no molde da adaptação dialogada, vão ainda mais longe nesse sentido, incluindo textos de modo nenhum destinados, na origem, a serem "falados" e que poderiam figurar como didascálias

de uma natureza e uma extensão excepcionais. Quando escapam ao tédio da "recitação" ou da proferição obrigatória, elas ampliam de maneira notável o território comum do texto de teatro.

Ao longo deste estudo, utilizaremos o termo fala para designar os textos pronunciados pelas personagens, embora isso seja abusivo de um ponto de vista teórico. Com efeito, esse termo designa antes um uso individual da língua numa situação de comunicação real. Mas o termo discurso, se é teoricamente mais satisfatório, também permanece ambíguo, devido a suas acepções correntes. Digamos desde já que a personagem de teatro não faz senão simular a fala.

O conjunto do estudo desses enunciados de superfície deve ser confrontado ao estudo das estruturas profundas de uma obra, especialmente as estruturas narrativas.

2. Situações de fala

> O modo de expressão no teatro não consiste em palavras, mas em pessoas que se movem em cena empregando palavras.

Se retomarmos por nossa conta esta frase de Ezra Pound, poderemos estudar o diálogo de teatro como uma troca conversacional entre enunciadores, compreender as relações entre as palavras e aqueles que as dizem, e analisar por que as dizem. Posteriormente, a análise das situações de comunicação e das relações de força entre os enunciadores ajudará a construir estes últimos como personagens.

A análise conversacional

Os lingüistas trabalharam muito, nos últimos anos, sobre a conversação e seus modos de funcionamento, sobre as regras que a regem. Para além do interesse pelos

enunciados, ou seja, pelo que é dito, trata-se de levar em conta tudo o que, numa troca verbal, é portador de sentido em si mesmo. Embora estejamos habituados a considerar a fala como algo óbvio, o sócio-lingüista E. Goffmann sublinha que em nossa sociedade, ao contrário, constata-se que

> de maneira geral (e, em particular, entre desconhecidos), o silêncio é a norma e a fala algo que deve poder ser justificado. (*Façons de parler*)

A análise dos dados extralingüísticos da interação permite compreender por que e como os enunciados se formaram. Sem entrar aqui nos detalhes das pesquisas sobre o assunto, retenhamos que em toda comunicação verbal os sujeitos fundam sua comunicação sobre pressupostos de dois tipos. Enquanto ritual social, a conversação estabelece suas trocas em função do quadro social acerca do qual os indivíduos já têm um conhecimento apropriado. Em segundo lugar, uma conversação se desenvolve segundo um código de relações já estabelecido entre os indivíduos que falam. Assim, o simples fato de fazer uma pergunta denota um poder que o locutor se atribui e que portanto, geralmente, ele se permite manifestar. Conforme o contexto, a pergunta "O que você fez ontem à noite?" pode ser compreendida como simples curiosidade amistosa ou como o começo de um verdadeiro interrogatório, na medida em que o enunciador penetra na intimidade daquele a quem se dirige. Além disso, não fazemos tal pergunta sem nos acharmos com direito e sem esperarmos uma resposta a ela.

Toda manifestação da fala apóia-se em pressupostos, leis não escritas que regulam as relações verbais entre os indivíduos e por vezes se assemelham a verdadeiros rituais. A manifestação dessas regras, o modo como são respeitadas ou infringidas, informa-nos sobre as relações que se estabelecem entre os sujeitos falantes. Toda conversação pode, então, ser analisada como um texto num contexto, o do conhecimento mútuo que os indivíduos devem ter um do outro para estabelecerem a relação. Goffmann escreve:

> Afirmarei portanto que a vida social é uma cena, não como uma grande proclamação literária, mas de forma simplesmente técnica, a saber: que as necessidades fundamentais da teatralidade acham-se profundamente incorporadas à natureza da fala. (*Façons de parler*)

Se tomarmos as coisas na perspectiva inversa, podemos afirmar que o estudo de um texto conversacional permite formular hipóteses sobre a teatralidade mínima indispensável para que as trocas possam se efetuar de maneira satisfatória. Se é preciso um contexto para que a conversação exista, é esse contexto mínimo que se deve construir no momento da passagem ao palco de um diálogo de teatro, pelo menos se admitirmos que a fala de uma personagem jamais é arbitrária.

O diálogo de teatro como conversação

Para além do sentido ordinário de "conversação", fala que se manifesta quando um pequeno número de participantes se reúne e se comunica numa situação percebida como um momento de lazer, na prática sociolingüística a palavra é utilizada de maneira menos restrita, como equivalente de fala intercambiada, de encontro no qual se fala. Esse intercâmbio de falas, sejam quais forem as circunstâncias consideradas, é o que nos interessa aqui. Pierre Larthomas observava similitudes entre o diálogo de teatro e o diálogo comum:

> E o diálogo propriamente dito? Como progride? Há vários meios de encadear réplicas; quais o autor escolheu? E por quê? Quase nunca se responde a essas perguntas. Ou melhor, elas jamais são colocadas... Esquecemos, ignoramos ou fingimos ignorar que nos encontramos diante de obras cuja característica essencial é serem escritas em forma de conversação a ser representada. (*Le langage dramatique*)

Catherine Kerbrat-Orecchioni, por sua vez, assinala que um texto teatral (com exceção das didascálias) é

> uma seqüência estruturada de réplicas a cargo de diferentes personagens que entram em interação, ou seja, como uma espécie de "conversação". (*Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral*)

O interesse de alguns pela "transmutação" do material conversacional em teatro é tal que um lingüista americano, Bryan K. Crow, entregou-se a uma interessante experiência. Após ter coletado umas sessenta horas de conversas entre casais para estudá-las em seu doutorado, ele acabou tentado, diante do interesse humorístico e dramático desse material, a escrever uma peça de teatro, organizando em forma de montagem algumas delas.

Para esses pesquisadores, o material teatral permite verificar a pertinência de seus instrumentos de análise e operar um movimento de vaivém entre o campo teatral e o campo conversacional, a fim de melhor avaliar seus desvios. Todos, aliás, sublinham a diferença de organização do material, já que por trás do diálogo teatral existe um autor cuja função é preordenar as seqüências dialogadas, manifestar intenções, organizar o discurso das personagens em função de um objetivo supremo, a comunicação com os espectadores.

Desvios

Há desvios evidentes entre o falar comum e o uso da fala no teatro, onde acontece de se falar, por exemplo, em alexandrinos. O caso particular do teatro na literatura deriva do fato de que, na representação, são geralmente emissores humanos que fazem um uso incomum da língua comum. São essas diferenças entre dois tipos de situação de fala que nos interessam.

– A comunicação teatral não opera exclusivamente no eixo interno da relação entre os indivíduos, mas também – ou principalmente – no eixo externo, entre o Autor e o Leitor ou o Público, através de uma cadeia de emissores. O que é chamado de *dupla enunciação* no teatro explica essa particularidade. Na comunicação mais imediata, um ator fala a um ator, assim como na vida ordinária um emissor conversa com um receptor. Mas esses atores são apenas a expressão de uma outra troca situada desta vez ao nível da ficção, em que uma personagem conversa com outra personagem. Por trás das personagens encontra-se o verdadeiro emissor de todas essas falas, o autor, que se dirige a um público. O público tem portanto o estatuto de destinatário indireto, pois é a ele, em última instância, que todos os discursos são dirigidos, ainda que raramente o sejam de maneira explícita.

Todas as outras combinações são concebíveis, por exemplo que uma personagem reconheça explicitamente a presença do público e lhe destine seu discurso, ou mesmo que um ator, abandonando sua personagem, dirija-se ele próprio ao público, ou aos outros atores, ou às personagens. Essas variações resultam de dramaturgias diferentes, do épico "puro" ao dramático "puro". Também são o índice das *estratégias de informação* do autor, que decide o que o público deve saber e como deve sabê-lo. Receptor extracênico, o público encontra-se na maior parte do tempo na situação estranha daquele que surpreende uma conversa que não lhe é destinada, ainda que seja, decididamente, o alvo de todas as informações veiculadas pelos diferentes discursos.

– O que é escrito no teatro é falso, deliberadamente maquinado, destinado a produzir sentido, seja qual for a maneira como esse sentido se elabore. Temos de analisar como os diálogos são construídos pelos diferentes autores, e o que estes esperam deles. Assim, o teatro contemporâneo trabalha muito a linguagem cotidiana. C. Kerbrat-Orecchioni declara a esse respeito que

> o discurso teatral elimina muitas escórias que atravancam a conversação ordinária (defeitos de pronúncia, inacabamentos, vacilações, lapsos e reformulações, elementos de

> pura função fática, compreensão mal-sucedida ou retardamento) e apresenta-se como muito edulcorado em relação à vida cotidiana. (*art. citado*)

Ora, um autor contemporâneo como Daniel Lemahieu parece pensar o contrário quando escreve, nas notas de trabalho que acompanham *Ustmage*, que busca "ter um teatro sobre a linguagem", isto é, levar em conta

> as hesitações, imprecisões, titubeios, repetições, embaraços, perturbações, em suma, perseguir a linguagem em todos os seus meandros.

Em outros termos, mesmo o teatro não sendo conversação, é importante para muitos autores buscar nela seus materiais sem filtrá-los nem edulcorá-los em demasia, mas antes "combiná-los", como escreve Michel Vinaver. Claro que o teatro não registra todas as vicissitudes da fala viva proferida por sujeitos ativamente envolvidos na conversação, mas ele encontra nesta seu alimento. O projeto artístico existe quando os cruzamentos, sobreposições e entrelaçamentos de Michel Vinaver ou os "embaraços" de Lemahieu não são uma simples ordenação, mas conduzem a efeitos de sentido, àquela "intermitência" de que fala Vinaver, que não existe nos materiais informes que ele pescou no fluxo do cotidiano. Tudo é permitido no diálogo teatral, tanto mais que no diálogo a fala está sempre em busca de seu destinatário.

Interesse prático desse modo de análise

A partir da análise textual é possível inventar uma encenação imaginária, baseada nas interações da fala e nas interações das personagens, que não parta de idéias prontas sobre estas nem de decisões arbitrárias. Na passagem à cena, escolhas artísticas são indispensáveis, mas estas se fundam, entre outros dados, sobre a análise das situações de fala. As primeiras decisões da representação,

simples mas essenciais, consistem em perguntar quem fala a quem e por quê. O tecido relacional que se estabelece em cena entre as personagens resulta da atenção dada às trocas verbais que o texto propõe. Esse tecido relacional justifica e produz a fala.

Isso não quer dizer que o teatro é "como" a conversação ou que ele decalca a vida, mas que, através da linguagem, ele dá conta das relações humanas mesmo quando as critica ou as parodia. O teatro do silêncio, que se estabelece portanto em ruptura com a fala humana, interroga igualmente esta última, através de sua ausência.

Precisamos identificar os desvios, implícitos ou explícitos, entre a conversação e o diálogo, analisar as relações entre os emissores, compreender as estratégias de informação do autor e construir algumas hipóteses sobre seu modo de escrita.

3. Para um estudo do diálogo

Os temas do diálogo

Numa primeira abordagem de um fragmento de diálogo, trata-se de identificar com precisão sobre o que falam as personagens. Duas dificuldades se apresentam.

É tentador limitarmo-nos aos grandes temas, ao que pressentimos como importante para um conhecimento global da peça, ou, quando é uma obra conhecida, ao que é tradicionalmente apresentado como essencial. Nesse caso, ao classificarmos depressa demais os temas da fala nos quadros pré-fabricados do sentido, deixamos de fazer um verdadeiro levantamento.

Em segundo lugar, é difícil às vezes separar os conteúdos dos enunciados das implicações da fala, das relações de força entre as personagens. Ora, nesse trabalho de identificação, precisamos também perseguir os temas aparentemente marginais, reservando para mais tarde a classificação e evitando qualquer decisão apressada sobre as origens das réplicas.

Mantenhamos pelo maior tempo possível um estatuto de leitor "ingênuo", sem sucumbir ao encanto simplificador das idéias gerais. Para tanto, *nomeemos* os temas com precisão. Ao redigi-los identificamos distinções, ao passo que uma síntese antecipada anularia as diferenças. A questão da organização e da hierarquização dos temas coloca-se apenas num segundo momento. Combinemo-la com o exame das relações de força entre as personagens (com que objetivo elas abordam um tema, mudam de tema?) e o estudo das questões ligadas à estratégia de informação do autor (era indispensável que certos temas fossem levantados pelas personagens dentro do enredo?). Esse trabalho revela-se muito frutífero no teatro contemporâneo, em que os temas podem apresentar um caráter anódino, sem vínculo aparente com a evolução da situação. Mas ele é igualmente útil no teatro clássico, por exemplo, no *Dom Juan* de Molière (ato 1, cena 1) em que Esganarelo começa a peça evocando Aristóteles, a filosofia, o uso do tabaco, as grandes leis morais, a arte de ser um homem educado, os princípios que regem a vida em sociedade, sem aludir a seu patrão nem ao que o leva a conversar com Gussman. Essa abertura "ao lado", além de seu caráter de exposição original, fornece informações sobre a personagem, sobre alguns de seus temas favoritos e sobre seu gosto pela dissertação moral a propósito de tudo e de nada.

O que está em jogo no diálogo

O respeito às regras conversacionais

Embora não se trate de verdadeira conversação, é útil observar se as regras elementares da conversação são respeitadas (há alternância, cooperação?) ou, ao contrário, infringidas (as personagens escutam-se, respondem-se, cortam-se a palavra?). Assinalemos também se elas demonstram brevidade ou se fazem longos discursos, digressões, retrocessos. Elas deixam que se instale um intercâmbio ou, ao contrário, mudam freqüentemente de

assunto? Começamos a ter uma idéia das relações de força e da maneira como os diálogos são estruturados pelo autor.

Os pressupostos da fala

A questão que sempre retorna é saber por que a personagem se autoriza a falar como fala, lembrando-nos que o silêncio é a norma e que nenhuma fala é espontânea. Estabeleçamos os dois quadros principais, já evocados.

– *O quadro social*: o código social é ou não respeitado? Assim, em *Britannicus*, de Racine, o discurso de Albina a Agripina, sua patroa, surpreende por sua extrema firmeza (perguntas, admoestações, dureza do imperativo final):

> O quê! Enquanto Nero se entrega ao sono,
> É preciso que venhais esperar seu despertar?
> Que vagando no palácio sem séquito e sem escolta
> A mãe de César vigie sozinha à sua porta?
> Senhora, regressai a vossos aposentos.
> (Ato 1, cena 1)

Notemos o poder da confidente, mas sobretudo o caráter pouco habitual da situação, na qual a fala, que deveria ser mais respeitosa, infringe o código social e deixa transparecer um estado de crise. Em toda análise, observemos se a fala vai no sentido do que é esperado ou, ao contrário, rompe com o código previsível.

– *O quadro relacional*: as falas intercambiadas pressupõem que um tipo de relação existe entre as personagens, que lhes permite falarem-se como falam. Seus discursos fundam-se num implícito, em elementos relacionais que elas conhecem e dos quais o autor tira conseqüências e decide revelar ou não ao leitor. Assim, em *Lorenzaccio*, de Musset (ato 2, cena 2), o implícito é forte neste fragmento de diálogo:

> – LORENZO: És coxo de nascença ou por acidente?
> – TEBALDEO: Não sou coxo; que quereis dizer com isso?
> – LORENZO: És coxo ou és louco.

A pergunta inconveniente, o tratamento por tu, a afirmação final traduzem um poder de fato de Lorenzo que Tebaldeo aceita, mas do qual não conhecemos todos os dados.

O que nos interessa são, portanto, as diferentes *posições* ocupadas pela personagem, de uma réplica a outra. Um tipo de relação raramente é dado de uma vez por todas no diálogo. As personagens ocupam papéis diferentes e sucessivos, pois, tanto num diálogo como numa conversação,

> tudo se move e tudo flutua. Nada jamais está totalmente exposto (...) e os equilíbrios que ali se realizam sempre são precários e provisórios. (C. Kerbrat-Orecchioni, *art. citado*)

A dinâmica das trocas, a maneira como um movimento se efetuou entre a posição que a personagem ocupa e a posição seguinte, são pistas. Isso supõe que o destinatário da fala é sempre claramente identificado, o que está longe de ser o caso. Toda fala, no teatro, busca seu destinatário, o que é verdade para o diálogo, quando várias personagens estão em cena, quando algumas estão ocultas (destinatários indiretos como Orgon debaixo da mesa em *Tartufo*), quando outras, embora ausentes, são convocadas pela fala. Isso também é verdade para o monólogo, do qual já dissemos que tinha necessariamente um destinatário. Seja como for, a escolha final do destinatário muitas vezes só acontece nos ensaios, por uma decisão do diretor.

O texto de teatro revela-se assim, em última análise, como um apaixonante jogo de falas em busca de destinatários, como fragmentos de linguagem a caminho de um destino, tal como é sublinhado por réplicas famosas. "É a mim que esse discurso se dirige?" nunca é mais que a forma nobre de "É comigo que você está falando?", que traduz, na vida cotidiana, o espanto real ou fingido de ser aquele a quem se destina um discurso em que tudo, no enunciado, fazia supor o contrário. Do mesmo modo, os discursos retóricos abundam em "falsos" enunciadores (o enunciador faz falar um outro em seu lugar, por exemplo

um ausente ou um morto) ou em falsos destinatários. Inversamente, uma personagem acostumada à rudeza de uma certa relação de força pode tomar para si o que de maneira nenhuma lhe era dirigido:

> A TIA: Fecha a matraca, já te disse.
> COLEGA: É comigo essa história de matraca?
> A TIA: Claro que não, olha só pra ele, como está engraçado.
> (Daniel Lemahieu, *Usinage*, 2)

No grande jogo teatral do enunciador-destinatário, a força da réplica pode até ser a resposta a uma pergunta que não figura no diálogo mas à qual a personagem responde como se respondesse a si mesma. Realmente tudo pode ser cogitado quando lemos o texto com a idéia de que nenhuma fala é evidente, de que ela entra no quebra-cabeça das enunciações e de que, ao trabalharmos para resolver tais questões, trabalhamos no sentido do texto.

Estratégia de informação

Conforme aludimos a propósito da dupla enunciação, a fala das personagens tem também por função fornecer ao leitor, e posteriormente ao espectador, informações sobre o que se passa, sobre o desenvolvimento da intriga. Portanto os enunciados devem também ser considerados desse ponto de vista. Fala-se de estratégia na medida em que o modo como a informação é transmitida corresponde, para um autor, a uma vontade declarada, em função de uma época, de uma estética ou, pelo menos, do caráter específico de uma escrita. Para os clássicos, e para um teórico como o abade d'Aubignac, por exemplo, a informação deve ser completa, nada deve ficar na sombra, nem nas cenas de exposição nem no desfecho, no qual a sorte de cada uma das personagens deve ser definida. Em contrapartida, o teatro contemporâneo serve-se amplamente de resumos narrativos, da elipse. A ambigüidade que é por vezes nele cultivada deixa uma participação mais importante ao trabalho do leitor.

Mas o problema, aqui, é menos o da quantidade de informação, ou de seu modo, do que da relação que existe entre a fala das personagens, sua sólida constituição como intercâmbio conversacional, sua verossimilhança, e o modo como a informação é transmitida. Coloca-se imediatamente o caso-limite de uma informação tão abundante e tão conhecida que a fala é reduzida a essa função, e o diálogo entre as personagens surge como puro artifício. Corneille faz alusão a isso no *Examen de Médée* [Exame de Medéia] a propósito da exposição:

> As personagens que só são introduzidas para escutar a narração do tema (...) geralmente são bastante difíceis de imaginar na tragédia, porque os acontecimentos públicos e clamorosos de que esta se compõe são conhecidos de todos, e, se é fácil achar quem os conheça para contá-los, não é fácil achar quem os ignore para ouvi-los.

Com um ponto de vista complementar, o abade d'Aubignac lembra que aquele que "faz a narração" deve conhecer a história, que deve de sua parte uma razão poderosa para contá-la, e que é preciso que o ouvinte

> tenha uma razão justa para saber o que lhe contam; não posso aprovar que por uma simples curiosidade entretenham-se os criados com as aventuras de um Grande Príncipe. (*Pratique du théâtre*)

Os dramaturgos contemporâneos não estão submetidos às exigências dos eruditos nem às mesmas regras de verossimilhança. Mesmo assim é verdade que a maneira como eles administram a informação é um índice importante, como em todas as épocas, da relação com o espectador e da forma dramatúrgica. O teatro naturalista e o teatro épico consideram o espectador, por exemplo, de maneira oposta, o primeiro fingindo anular sua presença (considerando-o portanto como um destinatário muito indireto), o segundo instalando-o como um termo essencial da comunicação teatral e como um verdadeiro parceiro. (Sobre essas questões, ver adiante.)

OS MODOS DE INFORMAÇÃO AO ESPECTADOR

A informação pode ser:

Abundante: a fala das personagens fornece informações exaustivas sobre sua situação, seu estado civil, seu passado, suas esperanças, suas relações com as outras personagens.

Rara: nenhuma dessas informações é dada, e o diálogo funciona segundo um implícito tão intenso entre as personagens que toma o aspecto de uma conversa privada da qual o leitor é como que excluído.

Direta: as informações são fornecidas pelo que elas são, sem que o autor procure dissimular seu caráter de mensagem destinada ao leitor ou ao espectador. Elas podem assumir a forma de monólogos ou de comunicados.

Indireta: através dos meandros dos discursos, compete ao leitor ou ao espectador formar uma opinião sobre o grau de utilidade das informações que lhe são fornecidas.

Pode-se também dizer que a informação é pública (dada como tal) ou discreta (toma o aspecto de uma "verdadeira conversação"); que ela é maciça (identificam-se "blocos informativos") ou difusa (difundida em todo o texto sem que momentos particulares sejam privilegiados do ponto de vista da informação).

Combinações são possíveis: a informação pode ser abundante e discreta, ou abundante e direta, e assim por diante, conforme as dramaturgias.

A poética do texto de teatro

No entanto, um enunciado não pode reduzir-se a uma situação de fala ou de comunicação. Vimos no primeiro capítulo que o texto de teatro vale também, e às vezes essencialmente, por seu ritmo, as escolhas léxicas e as assonâncias, seu sistema de repetições e de ecos.

É um paradoxo do discurso teatral depender ao mesmo tempo da comunicação ordinária, da comunicação particular autor/espectador, e da literatura, portanto

da arte. Essas considerações são evidentes para o teatro escrito em versos, mas tais casos particulares não devem fazer esquecer que existem em todo texto de teatro relações entre os elementos materiais do discurso, independentemente de seus enunciadores. Existe em todo teatro digno desse nome um trabalho sobre a língua que faz com que haja um uso não comum da linguagem comum, sem que apareçam sempre as marcas de uma poesia devidamente repertoriada. Devemos portanto levar em conta a qualidade da tessitura léxica e da disposição do diálogo, tanto mais que o texto de teatro é feito – outra evidência que às vezes se perde de vista no estudo universitário – para ser "posto na boca"*, gritado, sussurrado ou salmodiado, em suma, para ser dito.

Hipóteses sobre a escrita de um autor

O estudo ao microscópio de um fragmento de texto de teatro leva a perceber melhor as características de uma escrita, pelo menos na peça em questão. É difícil falar de uma escrita a não ser por generalidades. Por isso as análises minuciosas concernentes ao regime da fala, ao modo de informação, ao sistema de enunciação, ao próprio grão da linguagem, são preciosas para apreender as características de uma escrita. A passagem pela análise de detalhe facilita o acesso à totalidade do texto. Esse trabalho artesanal de descida ao núcleo do texto encontra seu prolongamento natural na passagem ao palco. O ator e o diretor não têm necessidade de considerações gerais ou das impressões balbuciantes. A abordagem dramatúrgica não tem por objeto rotular um texto que só se teria, então, de dispor na respectiva prateleira da biblioteca, nem o esgotamento do sentido que seria fixado para toda a eternidade. Compreender uma escrita é ser capaz de formular hipóteses sobre seu funcionamento e sobre sua necessidade. A análise do ponto de vista da enunciação é um trabalho teórico que imediatamente se depara com

* *Mis en bouche* no original.

sua prática, a distribuição da fala entre os atores como outros tantos enunciadores e destinatários particularmente sensíveis a essa estranha situação de comunicação, ao mesmo tempo verdadeira e ardilosa, comum e artística.

4. Exemplo de análise

Marivaux, A dupla inconstância.
Ato 2, cena 2.

(As réplicas são numeradas por nós)

O príncipe, disfarçado como oficial do palácio; Lisette, disfarçada como dama da corte; Sílvia; Flamínia.

O príncipe, ao ver Sílvia, saúda-a com muito respeito.

1. Sílvia – Oh! estais aí, senhor? Então sabíeis que eu estava aqui?

2. O príncipe – Sim, senhorita, eu o sabia; mas me havíeis dito para não mais vos ver, e eu não teria ousado aparecer sem essa dama, que desejou que eu a acompanhasse, e que obteve do príncipe a honra de vos fazer a reverência.

A dama não diz nada e apenas olha Sílvia com atenção; ela e Flamínia trocam sinais de conluio.

3. Sílvia, *suavemente* – Não estou aborrecida por vos tornar a ver e me encontrais bastante triste. Em relação a essa dama, agradeço-lhe por me ter feito uma reverência, não a mereço; mas que ela me faça se for seu desejo; retribuir-lhe-ei como puder; ela há de me desculpar, se faço mal.

4. Lisette – Sim, minha amiga, desculpar-vos-ei de bom grado; não vos peço o impossível.

5. Sílvia, *repetindo com ar aborrecido e à parte, e fazendo uma reverência* – **Não vos peço o impossível!** Que maneira de falar!

6. Lisette – Qual a sua idade, minha filha?

7. Sílvia, *irritada* – Esqueci, minha mãe.

8. Flamínia, *a Sílvia* – Muito bem.

Surge o príncipe, fingindo surpresa.

9. Lisette – Ela ficou zangada, parece-me.

10. O príncipe – Senhora, que significam esses discursos? Sob pretexto de vir saudar Sílvia, fazeis-lhe um insulto?

11. Lisette – Não foi minha intenção. Tinha a curiosidade de conhecer essa mocinha tão querida, que desperta uma paixão tão forte; e tento saber o que tem de tão amável. Dizem que é ingênua, é um encanto camponês que deve torná-la divertida; peça-lhe para nos dar alguns sinais de ingenuidade; vejamos seu espírito.

12. Sílvia – Oh não, senhora, não vale a pena; ele não é tão divertido quanto o vosso.

13. Lisette, *rindo* – Ah! Ah! Pedia ingenuidade; aí está.

14. O príncipe, *a Lisette* – Retirai-vos, senhora.

15. Sílvia – Estou perdendo a paciência; se ela não sair, zangar-me-ei para valer.

16. O príncipe, *a Lisette* – Haveis de vos arrepender de vosso procedimento.

17. Lisette, *retirando-se, com ar desdenhoso* – Adeus. Tal objeto me vinga o bastante daquele que o escolhe.

Sobre esse exemplo, nossas observações, não detalhadas, se limitarão ao modo como a fala desvenda as relações entre as personagens.

Quadro social:

Quatro enunciadores, sendo que dois (o príncipe, Lisette) se dissimulam sob uma falsa identidade. Flamínia, que faz parte do estratagema, tem um estatuto ambíguo. Espera-se do príncipe que ele fale como um oficial do palácio, e não como o detentor do poder. De Lisette (irmã de Flamínia e filha de um criado do príncipe), que fale como uma "dama da corte". Flamínia, aliada efetiva do príncipe, finge estar do lado de Sílvia. Como falará a "camponesa", diante do mundo da corte?

Conversação:

Observam-se primeiramente grandes marcas de cortesia e de polidez (2 e 3), seguidas dos sinais de um confronto quando Lisette se imiscui brutalmente na conversa (4) e começa um interrogatório (6). Flamínia tem o estatuto apagado de testemunha atenta (8). O falso oficial do palácio ordena (14) e ameaça (16), embora tenha começado a falar com estatuto de intermediário discreto (2). O diálogo alterna as réplicas abundantes e circunstanciadas (2, 3, 11) e as réplicas diretas e elípticas, no momento do confronto (5 a 8 e 12 a 17).

Posições das personagens, destinatários:

– São necessários dois ataques claros de Lisette (4 e 6) para que Sílvia responda (7). Ao ataque indireto de Lisette (11) corresponde a resposta direta de Sílvia (12).

– Enorme importância dos destinatários indiretos: Sílvia dirige-se ao oficial do palácio para falar a Lisette (3, "ela"). Lisette dirige-se igualmente a este, mesmo que seja aos bastidores, para falar de Sílvia e a Sílvia (9 e 11, "ela", "essa mocinha"). Lisette dirige uma parte de seu discurso a um grande ausente, o príncipe (11 e 17, "dizem", "daquele") e/ou a toda a corte (11, "dizem que é ingênua"). O oficial do palácio é o enviado do príncipe e seu representante (14 e 16), mas não se sabe mais se ele fala em seu próprio nome, esquecendo ou fingindo esquecer seu disfarce.

O oficial tem um estatuto particular na conversação, já que serve de intérprete às duas mulheres, *como se elas não falassem a mesma língua*. O confronto é assim inserido entre as preliminares indiretas e as ameaças finais, como se fosse perigoso desenvolver-se um verdadeiro frente-a-frente. Ainda que breve, esse confronto adquire grande importância.

O que a fala desvenda:

– Do ponto de vista da ação, o príncipe alcança o que buscava: tornar-se, no discurso, o defensor de Sílvia contra sua própria corte, sob suas duas máscaras. Na fala dos outros, Sílvia passa do estatuto de mulher respeitada (2) ao de encanto rústico (11). Aqui, a fala é ação.

– O príncipe é que é o verdadeiro destinatário de todas as falas, sob sua dupla identidade: uma comédia é representada para ele, diante dele, e ele é uma das personagens. Sílvia recorda o encontro com ele (1). Lisette e

Sílvia o instalam na posição de árbitro de seu confronto. O verdadeiro príncipe é finalmente o destinatário último dessa cena que evidentemente lhe será relatada pelas duas facções. Sob suas diferentes máscaras, ele é de fato o único verdadeiro destinatário de tudo o que é dito.

– Sílvia e Lisette são, na verdade, as representantes de dois grandes enunciadores, pois o confronto opõe a camponesa à dama da corte: cada uma fala por si mesma, mas finalmente em nome de todas. Aos dois primeiros níveis de teatro dentro do teatro, facilmente discerníveis, acrescenta-se um terceiro, o dos destinatários sociais. É aí que ocorre o verdadeiro conflito. O júbilo do leitor/espectador provém de que ele sabe do segredo e está devidamente informado pelo autor do que está verdadeiramente em jogo.

O que aconteceria se uma camponesa obtivesse o estatuto exorbitante de favorita do príncipe, se se instalasse na corte como sua esposa, e se afirmasse, tanto por suas maneiras quanto por sua linguagem, como bem mais do que um ingênuo objeto de diversão? Os disfarces e as falas mascaradas revelam na verdade o confronto social disfarçado. Ninguém fala inteiramente como **deveria** fazê-lo. Nesse contexto de identidades e de linguagens usurpadas, Sílvia, que fala a "verdade", não fala porém com a ingenuidade (a estupidez?) que a corte atribui à camponesa esperada.

LEITURAS RECOMENDADAS

DUCROT, Oswald, *Dire et ne pas dire*, Hermann, 1972.
GOFFMANN, Erving, *Les rites d'interaction*, Paris, Minuit, 1984; *Façons de parler*, Paris, Minuit, 1987.
KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, "Le dialogue théâtral", *Mélanges offerts à P. Larthomas*, Paris, 1985; "Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral", *Pratiques*, nº 41, 1984.
LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique*, Paris, P.U.F., 1980.

LEMAHIEU, Daniel, "Préludes et figures", notas a *Usinage*, Paris, Th. Ouvert/Enjeux, 1984.
MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, 1988.
SEARLE, John, *Sens et expression*, Paris, Minuit, 1982.
RYNGAERT, Jean-Pierre, "Le destinataire flottant et la réponse à retardement dans le dialogue théâtrale", *Mélanges offerts à J. Scherer*, Paris, Nizet, 1986.
UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éd. Sociales, 1977.
VINAVER, Michel, *Écrits sur le théâtre*, Lausanne, L'Aire théâtrale, 1982.

A ambigüidade, presente já no texto, é reforçada pela representação e pelos discursos feitos sobre ela. A personagem é representada por um ator vivo que lhe empresta seu corpo, seus traços, sua voz, sua energia. O efeito de imitação, a *mimesis*, é inevitável. O ator reivindica legitimamente uma relação sensível com a personagem que surge como o cadinho de emoções comuns ao intérprete e ao público, a ponto de este confundir às vezes os dois no mesmo amor ou na mesma recusa. É o caso daquele intérprete de *Boulevard Durand*, de Armand Salacrou, vaiado todas as noites durante uma turnê numa região mineira da França, certamente porque desempenhava muito bem o papel de um furador de greves. Os exemplos de atores que dizem encontrar seus modelos na vida, observando transeuntes desde um terraço de café, contribuem para semear a dúvida.

No entanto, a personagem no texto adquire formas muito diversas, às vezes muito abstratas, às vezes inscritas de maneira muito discreta nas entrelinhas. Atribuir-lhe de saída a condição de um ser de carne e osso em nome da representação é precipitar as coisas.

No que se refere à história: da abstração ao indivíduo

Para o teatro grego, a *persona* é a máscara, o papel desempenhado pelo ator, e não a personagem esboçada pelo autor dramático. O ator é somente um intérprete que não se confunde com a ficção e que o público não assimila imediatamente a uma encarnação da personagem textual. Na maior parte do tempo, utilizamos essa mesma palavra, personagem, para designar os diferentes avatares da partitura textual prevista para ser representada em cena por um ator.

A história do teatro fornece exemplos muito diferentes de personagens que podemos classificar, como faz Patrice Pavis, do geral ao particular, da abstração considerada como uma força atuante ao indivíduo caracterizado por traços particulares. Essas diferenças, admitidas na

perspectiva histórica, o são menos quando nos debruçamos sobre exemplos contemporâneos. Entretanto, não é mais evidente assimilar Clov, de Samuel Beckett (*Fim de jogo*), a Hoederer, de Jean-Paul Sartre (*As mãos sujas*), Antígona, de Anouilh, a H1, de Nathalie Sarraute (*Por um sim ou por um não*). Se admitimos as diferenças que existem entre uma alegoria medieval (a caridade) e um tipo da *commedia dell'arte* (Arlequim), não podemos de repente confundi-los sob o mesmo rótulo de personagem. Ou melhor, podemos fazê-lo desde que tomemos a palavra pelo serviço cômodo que ela nos presta, sem nos obrigar a adotar um ponto de vista unificador definitivo. As diferentes estéticas teatrais fazem da personagem uma concepção e um uso particulares. Num texto, podemos ter a impressão de lidar com uma pessoa, com sua linguagem, sua identidade completa, seu estado civil, mas isso não é suficiente para pensar todas as personagens do mesmo modo, sejam elas de origem mitológica, histórica ou terrivelmente abstratas, simples extensões de palavras reunidas sob a mesma sigla ou o mesmo travessão.

A tradição psicológica: a personagem como essência

A tradição da análise literária psicologizante vai no mesmo sentido da unificação apressada, em nome da pessoa. Todo o seu discurso constrói-se em torno de um núcleo-personagem ao qual ela atribui as características e os comportamentos de um indivíduo comum. As coisas se complicam quando se trata de definir esse indivíduo comum, já que poderia tratar-se apenas de você e de mim, ou seja, de todo o mundo. Todas as personagens de teatro poderiam portanto ser analisadas segundo os mesmos cânones do idealismo humanista, e a todas se deveriam atribuir gamas de reações que obedecem à moral ocidental. Em outras palavras, Fedra deveria ser interpretada como uma mulher um pouco madura, apaixonada por um jovem, com traços de ciúme "universalmente" reconhecidos. O que equivale, curiosamente, a banalizar a

filha de Minos e de Pasífae, esquecendo ao mesmo tempo que ela se exprime apenas em alexandrinos. Depois disso, só restaria remetê-la à seção de crônicas policiais dos jornais.

Tal concepção não leva muito em conta a dimensão artística da personagem, construção voluntária de um autor, soma de discursos reunidos em torno de uma mesma identidade útil à ficção. Ela faz pouco caso do contexto sócio-histórico da escrita, uma vez que assimila e julga os valores transmitidos no discurso de uma personagem apenas em função de nossos valores ocidentais, definidos como universais. Na verdade, assimila a personagem a uma pessoa, e todas as pessoas a um modelo implícito reconhecido por todos.

2. Apreender a personagem entre o texto e o palco

Pode-se dispensar a personagem?

Regularmente, teóricos anunciam a morte da personagem, escritores remetem-na aos tempos idos, diretores de teatro denunciam a rotina da abordagem psicologizante. Nos textos, o grau de realidade de uma personagem pode diminuir até se reduzir ao estatuto de enunciador anônimo, esvaziado ao máximo de características humanas e de sentimentos. No oratório, ela não é mais que uma voz. Pode ser previsto partilhar o papel entre vários atores ou, inversamente, dar ao mesmo ator vários papéis, ou senão várias personagens, a fim de melhor confundir as pistas e romper o velho confronto do ator e de **sua** personagem. Falou-se então de "estruturas de papéis"; acostumamo-nos com todo o tipo de divisões e variações da história e a não mais fazer da personagem uma substância, a não mais ligá-la de maneira tão definitiva ao texto e o texto ao ator, a acabar com a trilogia texto-personagem-ator. Por mais apaixonantes que tenham sido, essas tentativas de transformação da personagem, no texto ou no palco, jamais foram completas e, se

fizeram recuar a tradição da identificação absoluta, permanecem marginais.

De fato, parece que a ficção teatral tem necessidade da personagem na escrita, como uma marca unificadora dos procedimentos de enunciação, como um vetor essencial da ação, como uma encruzilhada do sentido. No momento da passagem ao palco, o ator geralmente continua, em seu trabalho sobre o sensível, a pensar na unidade de seu papel através do conceito de personagem, mesmo que não se prenda a uma estética da identificação. O público, enfim, receptor sem o qual a representação teatral não pode ocorrer, sempre se apóia na personagem para entrar na ficção.

Falamos hoje de personagens cada vez mais abertas, deixando zonas de sombra em sua construção, incompletas do ponto de vista da ficção, alternadamente encarnadas e distanciadas pelo ator. "Uma soma de significantes cujo significado deve ser construído pelo espectador", diz Robert Abirached. O contrário da personagem "com as chaves na mão", acrescentaremos, pré-construída, perfeitamente fechada e que não deixa mais nada para ser imaginado por ninguém. A verdadeira batalha teórica certamente já não é em torno da vida ou da morte da personagem, mas em torno da maneira como se pretende construí-la, partindo de uma leitura atenta do texto e não de um referente pescado às pressas na realidade, fonte de mal-entendidos e de clichês. A personagem não existe verdadeiramente no texto, ela só se realiza no palco, mas ainda assim é preciso partir do potencial textual e ativá-lo para chegar ao palco.

Personagem a montante, personagem a jusante

Quando assimilamos a personagem a uma pessoa, julgamos poder explicar uma pela outra, saltar ao referente para justificar a construção artística, encontrar o modelo na vida para justificar seu retrato. Também aqui, toda uma tradição oriunda do teatro clássico apóia-se na no-

ção de caráter, ou de essência, e acabou por estender-se a todas as formas de teatro. Pois, se é verdade que a personagem tem referentes no mundo, que ela tem a ver com a vida, por outro lado ela se constrói no texto e através dele. Se começarmos a leitura de um texto sabendo já como será a personagem, nada tiraremos do texto a não ser justificativas mais ou menos úteis ao que já queríamos construir desde o início. Preferimos portanto a hipótese de um trabalho em que a personagem se constrói a jusante, elabora-se progressivamente a partir do que é assinalado no texto e só se molda aos poucos.

Na prática, a relação entre o montante e a jusante é mais complexa, sobretudo para a leitura de um texto já muitas vezes representado e enriquecido de toda uma memória que se constitui, assim, como metatexto. Daniel Mesguish é o diretor de teatro que mais amplamente tirou conseqüências disso para a representação, não hesitando em pôr no tablado vários atores para interpretar, por exemplo, o papel de Hamlet, com isso fazendo atuar ao mesmo tempo a personagem e as aquisições da cultura teatral, o texto e uma parte do comentário sobre este, a fim de torná-lo mais denso e complexo. Saímos então da problemática da personagem/espelho psicológico para entrar em formas de representação mais elaboradas.

Nem por isso o leitor deixa de ter desde o início uma imagem da personagem (caso contrário, poderia realmente ler?), mas uma imagem que ele deve poder modificar e sobretudo questionar à medida que refina sua leitura. Para mim é difícil imaginar *O Cid* de Corneille sem um Rodrigo enriquecido (ou confundido) por suas imagens precedentes, sem aquela, brilhante, de Gérard Philipe. No entanto, entre o interior e o exterior, entre o montante e a jusante, minha leitura avançará se eu tiver digerido os modelos culturais de que disponho, se não teimar em buscar Rodrigos em todas as esquinas e, portanto, se for capaz de trabalhar numa recuperação completa do texto sem me pretender totalmente ingênuo ou totalmente ignorante.

3. Para um estudo da personagem

Princípios

Procedamos a levantamentos precisos das indicações cênicas concernentes às personagens, dos discursos que elas pronunciam umas sobre as outras, dos discursos que pronunciam sobre si mesmas, das ações que realizam ou que dizem querer realizar no interior do enredo.

Durante esse trabalho, procuremos permanecer o mais perto possível do texto. Para tanto, evitemos as hipóteses psicológicas, os julgamentos morais ou estéticos que viriam de nossas opiniões prévias ou do que ouvimos a crítica dizer. De qualquer modo, sabemos (ver acima) que interferências culturais são inevitáveis e que elas podem ser úteis, o que é um motivo a mais para adiá-las. Os elementos de síntese serão estabelecidos depois que os resultados dos levantamentos tiverem sido confrontados uns com os outros, no interior do sistema do texto e do universo que ele propõe. O recurso a referentes (a pessoas, a realidades sociais) só intervém em última instância, como outras tantas hipóteses para a passagem ao palco. O essencial é dar conta dos dados textuais estritos e do momento em que eles entram numa construção artística que dá lugar então a escolhas individuais.

A personagem é uma encruzilhada do sentido. Há necessariamente trocas entre a personagem analisada como uma identidade ou até como uma substância, a personagem vetor da ação e a personagem sujeito de discurso. São essas trocas que lhe conferem toda a sua complexidade.

Carteira de identidade

Os discursos das personagens são reunidos sob a mesma sigla, que constitui a primeira pista de sua identidade. Os nomes atribuídos às personagens são uma indicação importante, a ponto de alguns dramaturgos as privarem de nomes, certamente para que não fiquem muito

marcadas socialmente e para que a ênfase se coloque no que elas dizem. Em *Por um sim ou por um não*, Nathalie Sarraute denomina-as H1, H2, F1, H3, limitando-as a serem enunciadores sexuados. Henri Mainié concede-lhes um simples travessão que anuncia a mudança de réplica.

Já na lista das personagens tomamos consciência de uma constelação de nomes que constituem um conjunto coerente e carregado de diversas conotações. Labiche (*O caso da rua de Lourcine*) chama-as Lenglumé, Mistingue, Potard, Justin e Norine. Elas não têm prenome, exceto talvez Justin, o empregado, que por sua vez não teria sobrenome. Além das ressonâncias divertidas ou prosaicas desses nomes, facilmente identificáveis, podemos relacioná-los com o enredo. Lenglumé e Mistingue, dois ex-colegas de pensão, dormiram juntos após uma noite de bebedeira durante a qual teriam cometido um crime de que não se lembram! Quanto a Norine (mulher de Lenglumé), diminutivo provável de Honorine cujo nome completo jamais aparece, será por ela não ser honrosa ou por não ser honrada? O jogo das identidades, aqui, logo deixa de ser objetivo e propõe uma série de pistas que dizem respeito à ação e ao sentido. Uma personagem não se constrói apenas a partir de seu nome, mas não podemos ignorar o modo como os autores as nomeiam.

Raramente dispomos da biografia completa de uma personagem, mesmo que procedamos por cruzamento de dados. Será preciso esperar o século XVIII para que informações mais completas sejam fornecidas. Assim, em *Turcaret*, de Lesage (1709), ficamos sabendo que o herói é filho de um ferreiro de Domfront, que foi capitão-porteiro em Falaise após ter sido criado de um marquês, e que casou com a filha de um pasteleiro, antes de tornar-se o homem de muitos negócios que é no início do enredo. Mesmo assim, a questão para Lesage é mais sócio-histórica do que estritamente biográfica. R. Abirached compara justamente Turcaret ao Monsieur Jourdain e ao Georges Dandin de Molière, sublinhando que, se Molière não fornece tantas informações, temos muitos elementos para imaginá-los. Essa é uma questão essencial para o ator, que não

precisa necessariamente fazer uma investigação concentrada sobre os capitães-porteiros de Falaise para desempenhar o papel de Turcaret, mas para quem a informação pode assumir um caráter adequado a estimular a imaginação.

O simples exame da identidade remete a pistas muito diversas: à mitologia (Orestes), à História (Júlio César), à tradição teatral (Arlequim) ou mesmo à pura abstração no caso de uma alegoria (a morte). Quando concebemos portanto um levantamento de identidade para uma personagem, esta só adquire realmente sentido no contexto da peça considerada como uma estrutura fechada. As informações exteriores muitas vezes acabam sendo uma faca de dois gumes, já que saber muito sobre uma personagem no texto pode tornar ainda mais difícil a passagem ao palco, se nos deixamos levar por pistas falsas ou por clichês. Como representar Napoleão, por exemplo, mesmo depois de ter consultado todos os textos e toda a iconografia sobre a personagem histórica? Como representar a morte, e como representar Arlequim atualmente, mesmo sabendo tudo de todos os arlequins?

Com razão, Anne Ubersfeld recusa toda análise individual, em proveito de uma reflexão sobre o *sistema* das personagens numa determinada peça. O levantamento dos traços pertinentes para cada personagem torna-se assim indispensável, já que permite reconhecer oposições e semelhanças. O fato de a personagem ser rei só tem realmente sentido se a considerarmos em relação às outras, que não são reis. Richard Monod, por sua vez, fala de *constelações* de personagens, do microcosmo estruturado no qual elas são totalmente interdependentes. Evidências visíveis que permitem escapar ao labirinto dos referentes históricos. No exemplo dado acima, de *Turcaret*, não é indiferente que o sr. Turcaret esteja cercado de personagens que se chamam a baronesa, o cavaleiro, o marquês (sem nomes próprios, o título sendo suficiente), e outras que se chamam Lisette, Frontin, Marine, ou ainda Flammand. Os eternos *monsieur* que todos empregam para designar Turcaret adquirem importância. Só ele é designado por seu nome, juntamente com o sr. Rafle. Quanto à

presença de nomes como Lisette ou Frontin, ela mostra claramente o projeto de Lesage, que fala do mundo que o cerca com algumas personagens oriundas diretamente da tradição teatral. A individualidade de cada personagem constrói-se apenas no interior do grupo de protagonistas, e nesse contexto apenas as semelhanças e as oposições se mostram pertinentes.

Num outro registro, as personagens de *Esperando Godot*, de Beckett, o famoso quarteto Vladimir, Estragon, Pozzo e Lucky, têm nomes com consonâncias que remetem a nacionalidades diversas. Essas personagens são organizadas em dois pares, utilizam às vezes diminutivos (Didi e Gogo para Vladimir e Estragon), falsos nomes (Alberto e Catulo para os mesmos), têm nomes que podem ser traduzidos (Lucky, ironicamente "sortudo") ou permitem variações fonéticas (Pozzo, Bozzo, Gozzo). A quinta personagem, que só aparece furtivamente, não tem outro nome a não ser "rapaz", o que a coloca imediatamente, por oposição, num outro mundo, o de Godot, em cujo nome pode-se reconhecer o God inglês e ao mesmo tempo consonâncias bem francesas. A ironia de Beckett manifesta-se plenamente desde a designação das personagens, e podemos pensar que não se trata de uma indicação desprezível representar Gogo frente a Didi quando se espera Godot e se encontra Pozzo, cujo nome não se sabe se é Bozzo ou Gozzo!

É útil trabalhar do mesmo modo com todas as indicações concernentes às personagens. Em que medida saber a idade exata de Arnolfo (*A escola de mulheres*), gentilmente fornecida por Molière, ajuda-nos a apreender a personagem, se não está em oposição às outras? Pois os historiadores bem sabem que os quarenta e dois anos de Arnolfo fazem dele um homem relativamente velho no século XVII, o que a peça não cessa de sugerir. Essa indicação de idade, rara em Molière, só é o sintoma do mal-estar de Arnolfo (ou de sua obsessão), ela não é muito útil do ponto de vista biográfico. Quanto à idade real de Vladimir e Estragon em *Godot*, devemos acreditar em Pozzo quando lhes dá sessenta ou setenta anos? É verdade que eles não cessam de evocar suas dores e suas doenças, mas sua idade para o estado civil (e portanto para a escolha de um ator) não é fundamental. Eles são literalmente "sem idade", ou melhor, "fora de idade", a relação que mantêm com o tempo, a duração e a morte sendo muito mais interessante do que informações anedóticas sobre quanto lhes restaria de vida.

Nessa busca de informações, de qualquer modo necessária, vemos desenhar-se a figura em pontilhado das personagens no texto, sem podermos afirmar que sejam essas as figuras corretas ou as figuras indispensáveis. As escolhas intervêm no momento da passagem ao palco, quando uma constelação de atores substitui uma constelação de fantasmas. Embora na análise buscássemos saber tudo desses fantasmas, nem todas as informações se mostram úteis e nem todas devem ser tomadas como dinheiro à vista. Por mais precisa que seja, nossa investigação não resulta num documento de registro civil. As informações do texto são sujeitas a caução e deixam uma margem de interpretação importante, a do trabalho artístico. Além do mais, no teatro contemporâneo os autores gostam muitas vezes de alternar certezas e incertezas, detalhes biográficos e vazios enormes. Nada sabemos dos H1 e dos H2 de Nathalie Sarraute, mas depois, numa das réplicas, ficamos sabendo que a mãe de H1 está morta e que ela os considerava bons amigos. A informação é precisa, não é decisiva, tanto quanto a de Lesage que diz que Turcaret casou com a filha de um pasteleiro. A personagem textual jaz entre essas referências; compete ao palco ativá-las, dando-lhes ou não importância.

A personagem, força atuante

Diante da concepção tradicional de uma personagem-núcleo, definida por seu ser, elaborou-se a imagem de uma personagem definida pelas ações que realiza, pela maneira como se inscreve no enredo tornando-se o suporte e o vetor de forças atuantes. Aristóteles já especifica isso:

> As personagens não agem para imitar seu caráter, mas recebem seu caráter por acréscimo, em virtude de sua ação, de modo que os atos e o enredo são a finalidade da tragédia, e em todas as coisas a finalidade é o principal. (*Poética*)

As pesquisas recentes sobre a narratividade, sobre as estruturas do relato, levam a analisar as personagens como forças, como atantes. Podemos responder a perguntas como: o que faz a personagem? o que quer fazer a personagem?, sem nos embaraçarmos com uma relação de causa e efeito, com aquilo que poderíamos chamar suas motivações – evitando todo ponto de vista moral que procure justificar as ações da personagem e todo ponto de vista psicológico que leve a considerar critérios de coerência ou de verossimilhança. Os trabalhos de Propp e de Greimas, já mencionados a propósito do enredo, devem portanto ser aqui levados em conta do ponto de vista da personagem.

Essa análise permite escapar aos entrelaçamentos dos comentários e dos pontos de vista, considerando-se apenas o que é estritamente a participação da personagem na ação.

Tomemos como exemplo a personagem do sr. de Pourceaugnac, na peça de Molière de mesmo nome. O que ele faz? Vem de Limoges a Paris para desposar Júlia após um acordo epistolar com Oronte, pai de Júlia. Ele encontra Erasto e aceita sua hospitalidade. Escapa de médicos que lhe dizem estar doente e querem aplicar-lhe alguns clisteres. Vai ao encontro de Oronte. Nega ter desposado várias mulheres. É seduzido por Júlia, e assim por diante. Ao definirmos estritamente a personagem do ponto de vista da ação e sem qualquer idéia preconcebida, constatamos que nela não há nada de realmente ridículo. Sua motivação principal é vir desposar uma jovem, suas demais ações consistindo principalmente em escapar a tudo o que os outros querem fazer com que padeça. O que se convencionou chamar o ridículo de Pourceaugnac não está portanto na ação, a menos que se considere escândalo e loucura um homem de Limoges pretender desposar uma parisiense. O que pesa sobre Pourceaugnac não está realmente no que ele faz, mas no complô de que é vítima. O estudo da ação levanta uma lebre de bom tamanho, já que Pourceaugnac "nada fez de mal" e o que lhe fizeram, em compensação, tem a ver diretamente com sua identidade e coloca o problema do ponto de vista sobre a peça. Seu único defeito seria ser limusino e chamar-se Pourceaugnac?

Definir o que a personagem faz nem sempre é simples, pois também aí é preciso levar em conta idéias feitas, avaliar as relações entre a fala e a ação, as diferenças entre a vontade ou o desejo de ação e o que é realmente efetuado (Pourceaugnac não desposa Júlia, embora seja isso o que o faz agir). Portanto é útil fazer a lista das ações sucessivas seguindo a ordem da narrativa, mesmo que algumas delas não pareçam fundamentais ou que seja tentador reinterpretá-las. ("Escapar aos clisteres" corre o risco de ser prontamente classificado na ordem do "cômico", quando pode simplesmente tratar-se de uma ação de bom senso!) As grandes ações ou o motor principal de uma personagem podem ser determinados a partir do estudo minucioso de suas ações sucessivas.

Não se exclui a possibilidade de uma personagem levar a cabo, ao mesmo tempo ou uma após outra, ações contraditórias ou que o pareçam. Arlequim, em *A dupla inconstância*, de Marivaux, não tem outro objetivo senão recuperar Sílvia, que ele ama sinceramente. O fato de mudar de objeto amoroso no final da peça não tem interesse psicológico ou moral, pois o que está em questão é saber como outras personagens o fizeram mudar. Um estudo da personagem no interior da constelação mostra que esse Arlequim se envolve em ações pouco comuns mas que, como personagem codificada, obedece à tradição e é sempre sensível tanto ao cheiro de carne assada como à qualidade de um vinho.

Nas dramaturgias em que "falar é fazer" (ver o capítulo sobre a enunciação), por exemplo na tragédia ou em uma parte do teatro contemporâneo, é muito delicado discernir o que a personagem faz. "Amar" pode revelar-se

a atividade principal de uma personagem raciniana, em contradição talvez com "governar". O motivo do príncipe apaixonado constitui então o embrião da personagem, completado pelo estudo de seus discursos e por seu lugar na constelação da peça.

Assimila-se às vezes, erradamente, a ação ao conflito, o que é um modo de só levar em consideração uma forma de dramaturgia. É difícil definir as ações das personagens em *Esperando Godot*, pelo menos se buscamos uma que pareça evidente e importante. Com freqüência se disse que elas só fazem esperar, e conclui-se um pouco precipitadamente que são vazias de desejo. Um exame atento mostra que uma série de microações ocupa as personagens, tais como tirar os sapatos, contar histórias, espreitar os restos da refeição de Lucky. O fato de não serem "grandes ações" nem por isso as anula e ajuda a construir a personagem se admitimos, excluído todo idealismo, que tirar os sapatos pode ser tão importante para uma personagem quanto entrar em guerra é para uma outra.

Impossível determinar um macroconflito em relação às três personagens de *Nina c'est autre chose*, de Michel Vinaver. Definir o que Nina quer e o que Nina faz é possível desde que nos limitemos a seqüências curtas e, mesmo assim, consideremos todas as ações das personagens, por mínimas que sejam. Entre as ações relatadas e as que acontecem no palco, sabemos que ela deixa revistas pelo chão, que não tranca a porta dos banheiros. Nina arranca os papéis de parede do apartamento, traz uma banheira antiga que instala no meio da sala, senta-se nos joelhos de Sébastien, pede-lhe um beijo, convida seus amigos para irem ao cinema, cuida do ferimento de Sébastien. Nenhum "grande propósito", certamente, mas uma soma de microações que também constroem uma identidade.

Quando constatamos literalmente o que a personagem faz (e, é claro, ao mesmo tempo o que ela não faz), começamos a entrever que seu estatuto faz dela um agente da ação, um vetor que imanta desejos esparsos no texto, uma identidade fictícia por vezes apenas esboçada e sob a qual se reúnem discursos. Não nos parece possível

concebê-la apenas como uma força abstrata intercambiável em várias situações dramáticas típicas, conforme poderia nos sugerir, por exemplo, o livro de Étienne Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques* [As duzentas mil situações dramáticas].

O sujeito do discurso, o objeto do discurso

Cada personagem está à frente de um conjunto de réplicas, de monólogos ou de apartes que constituem "seu texto". No limite, esse é a única marca concreta de sua existência textual, e continua a existir uma tradição, em alguns teatros, do ator que recebe um papel e ao mesmo tempo é informado (e por vezes pago) em função do número de linhas que terá de "dizer" ao representar a personagem.

No interior de cada peça, podemos medir a importância quantitativa do discurso de uma personagem e fazer disso um primeiro índice de sua existência. Assim, há personagens prolixas, outras que falam pouco. A extensão do discurso de uma personagem é comparada também à freqüência e à duração de suas aparições. Há personagens que aparecem raramente e não obstante são "tagarelas", outras que têm uma presença contínua acompanhada apenas por falas lacônicas. O sr. de Pourceaugnac, papel-título da peça de mesmo nome, é uma personagem que fala pouco e padece muito. Esses índices matemáticos não levam muito longe mas permitem ao menos comparações, por vezes surpreendentes, no interior de uma mesma peça.

Do ponto de vista qualitativo, uma personagem fala de si mesma e dos outros. Outras fazem um discurso sobre si mesmas. Portanto é possível jogar o jogo dos retratos, mas sem grandes ilusões, pois todas as personagens mentem ou, mais precisamente, têm um discurso sobre o mundo e sobre os outros que não é objetivo. O exemplo mais famoso é o de Tartufo, "gordo e grandalhão, a tez viçosa e a boca vermelha", segundo Dorine. De Louis Jouvet a Gérard Depardieu, as encarnações sucessivas de Tartufo estão longe de obedecerem sempre a esse retrato.

Afinal de contas, essa é a maneira como Dorine vê Tartufo, seu sentimento em relação a ele. Talvez ela esteja sendo irônica, talvez o imagine demasiado gordo e demasiado vermelho, pois ocupa-se literalmente em "alimentar-se" da família de Orgon. O seio de Dorine ("Esconda esse seio que não posso ver") talvez não seja mais exposto do que as bochechas de Tartufo são vermelhas, trata-se no caso do modo de percepção das personagens, da individualidade que a linguagem exprime.

Também não se pode confiar muito nos discursos que as personagens fazem sobre si mesmas, quando se analisam, se explicam, se queixam. Quando muito é possível avaliar e apreciar a complexidade de discursos, que variam conforme os interlocutores. Por isso a linguagem de cada um, tomada isoladamente, só tem um interesse limitado quando não verificamos a quem ela se dirige e por que se constrói desse modo. Tratamos mais amplamente desse assunto no capítulo 4, dedicado à enunciação. Observemos, porém, que toda concepção global ou muito apressada da personagem produz apenas caricaturas. É mais interessante avaliar as contradições de Orgon conforme ele se dirija à sua mulher, a seus filhos, a Dorine ou a Tartufo, do que rotulá-lo unilateralmente como tolo ou como vil egoísta.

Enfim, e como veremos a propósito da dupla enunciação, o discurso da personagem não é verdadeiramente dela, mas do autor que a faz falar. Entretanto, o autor não se identifica necessariamente com a personagem, como sugerem às vezes certos trabalhos em que a crítica busca encontrar a biografia do autor por trás dos diferentes discursos.

Uma vez mais, estamos entre um e outro, ou melhor, nas sutilezas do eu-tu-ele, em que o autor faz falar personagens que têm necessidade do corpo de um ator para nascerem e da presença do público para existirem plenamente. Compreendemos melhor as dificuldades teóricas ligadas à personagem quando a consideramos como uma verdadeira encruzilhada de diferentes discursos, como uma necessidade insubstituível e complexa da ficção teatral.

A personagem de teatro é, no texto, um fantasma em busca de encarnação e, na representação, um corpo sempre usurpado, porque a imagem que nos é dada não é a única possível e jamais é completamente satisfatória. Em nossas leituras, sucede de nos abandonarmos a essa parte do sonho e construirmos ao mesmo tempo um invólucro sólido para apreendê-la.

LEITURAS RECOMENDADAS

ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.

MONOD, Richard, *Les textes de théâtre*, Paris, Cedic, 1977 (ver, em particular, "as constelações", p. 74 ss.).

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éd. Sociales, 1980.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éd. Sociales, 1977 (ver, em particular, o capítulo III sobre a personagem); *Dictionnaire des personnages de tous les temps et de tous les pays* (Laffont-Bompiani), Laffont, Bouquins, 1984.

continua a falar do *Misantropo*, de uma forma divertida e seguramente muito pessoal, lembrando, por exemplo, que todos os "lugares distantes" já estão "alugados", e remetendo o herói à ridícula impossibilidade de encontrar a solidão num mundo "da moda" no qual todos os espaços livres estão reservados.

Esse exemplo coloca à sua maneira o problema dos limites da recepção de um texto. O esquema tradicional da comunicação que analisa os processos de "codificação" e "decodificação" de uma mensagem não leva muito em conta o fato de que os códigos do destinatário podem diferir, totalmente ou em parte, dos códigos do emissor. Aqui, a canção se baseia deliberadamente na suposta *distância* entre os códigos da peça do século XVII e um leitor imaginário, acima de tudo jovial, e disposto a operar uma "colocação em tropos"* original de uma história de amor em que "Celimena não diz sempre amém", e que em nenhum momento se coloca a questão do "respeito" do texto quando ele o lê a seu modo.

Esse é um velho problema que sempre surge na análise de texto. "Não há verdadeiro sentido de um texto", disse Paul Valéry. Mas, uma vez liberado da obsessão do "verdadeiro sentido" que não é mais obrigado a encontrar, o leitor nem sempre sabe o que fazer de sua liberdade, sobretudo diante de um texto de teatro. Certas encenações são assim qualificadas de "delirantes" por espectadores que não obstante aceitam o princípio de uma "leitura" do texto, mas que reclamam limites ou anteparos às interpretações que lhes são propostas. Diante dos excessos, retornamos assim a argumentos tradicionais baseados no "respeito" ou nas "verdadeiras intenções" do autor.

Umberto Eco recoloca o problema do leitor em *Lector in fabula*, situando-se estritamente no terreno dos discursos e não no das subjetividades:

> A cooperação textual é um fenômeno que se realiza entre duas estratégias discursivas, e não entre dois sujeitos individuais.

* No francês, *mise en tropes*, trocadilho com *Misanthrope*. (N. do T.)

Ele lembra que um autor organiza sua estratégia textual prevendo um "leitor modelo", não esperando que ele exista, mas "agindo sobre o texto de modo a construí-lo". O leitor real decifra o texto utilizando um código, um sistema complexo de regras implícitas que comandam a escrita em uma determinada época. Há portanto um "direito" do leitor à interpretação, ou seja, à ativação de pistas que ele identifica no texto e que foram "previstas" pelo autor. Nem todas essas pistas são ativadas do mesmo modo pelos diferentes leitores em diferentes épocas. Mesmo que traduzam do mesmo modo (o que está longe de ser seguro) o que o signo gráfico veicula comumente, eles diferem diante do "interpretante", isto é, diante da idéia que o signo faz surgir. Quando Boby Lapointe assimila "artifice" e "contorções" e os interpreta como "dançarino de jerk", ele finge ignorar o código, aqui o vocabulário do século XVII, e inscreve a expressão no universo mental de sua personagem, freqüentadora das discotecas dos anos 70. Essa distância e o equívoco voluntário que ela implica não são absurdos, já que a metáfora de Molière é tomada ao pé da letra pelo leitor e os pequenos marqueses são transpostos em dançarinos mundanos. A interpretação seria banal se não mostrasse a menor conivência com o texto e se não estivesse ligada a um sistema de decifração que acaba por constituir um universo coerente.

Um outro exemplo de interpretação diz respeito, desta vez, à representação, mas poderíamos assimilá-lo à leitura se sua manifestação não tivesse sido pública. Após ter encenado *O Amante*, de Harold Pinter, eu assistia de tempos em tempos ao espetáculo. Numa réplica aparentemente anódina, Sarah, a heroína, anunciava a seu marido que esquecera por completo do jantar, mas que "havia restado algo frio na geladeira". Nos ensaios, havíamos falado da distância irônica que Pinter tomava em relação à sua dona de casa da burguesia inglesa. Consideramos que a ausência de jantar tinha algo a ver com a visita de seu "amante" à tarde, e que esse "frio" que restava era devido portanto às horas "quentes" que haviam precedido, e assim por diante.

A cada representação, uma ou várias espectadoras reagiam com exclamações, virando-se para seus maridos ou comentando a réplica. Todas as interpretações tinham a ver, parece, com a ausência de jantar e com a leviandade com que Sarah tratava o marido, não lhe preparando comida. Evidentemente, eu não havia considerado essa leitura imediata do texto, de dona de casa despreocupada para dona de casa invejosa ou admirativa, do gênero: "ela tem sorte de poder se esquecer de preparar o jantar!". Tal leitura entra nas interpretações do texto, pois é claro que também lemos com nossa subjetividade, e sobretudo com as preocupações imediatas que constituem nossos universos.

Há uma diferença considerável entre: "pode-se fazer o uso que se quiser de um texto" (todas as suas *utilizações* são possíveis) e "pode-se dar numerosas interpretações a um texto". Talvez esteja aí a origem de um equívoco. Algumas encenações servem-se do texto sobretudo como um "pretexto" (não emitimos julgamento sobre esse ponto de vista) e o utilizam assim de maneira sutil, revolucionária ou perniciosa. Outras procuram ativar redes de sentido do texto no interior de um sistema interpretativo. Os trabalhos que propusemos inscrevem-se antes nessa última lógica. Mas a distinção não é tão simples. Uma vez que o trabalho artístico mobiliza o imaginário, pode-se também considerar que um texto estimula a imaginação e abre portas que não são estritamente as da interpretação. Por isso tendemos a distinguir duas etapas de trabalho. A primeira tem por objeto a identificação e a interpretação de redes de sentido, através de uma série de análises artificialmente separadas que é importante combinar a seguir. A segunda, mais imaginativa, desenvolve hipóteses voltadas sobretudo para o trabalho cênico.

Parece necessário distinguir uma abordagem global, que funciona mais por associações livres (os pequenos marqueses do *Misantropo* me fazem pensar, por suas contorções, em dançarinos de jerk), e uma abordagem mais sistemática da letra do texto (quem são os pequenos marqueses no século XVII?), sem necessariamente recusar uma opção final ousada. É possível que, na chegada, a

relação contorções/jerk continue a existir, mas de uma maneira mais sutil que aquela inicialmente considerada.

Essa distinção entre as duas abordagens é artificial, pois muitas vezes as duas leituras se superpõem ou operam no mesmo movimento. O estabelecimento de um modelo de análise não impede a manifestação da subjetividade. Talvez a refine, evitando um jogo de equivalências demasiado evidente ou sua invasão por lugares-comuns interpretativos. Assim como existe um vaivém entre o texto e o palco, existe uma relação do mesmo tipo entre o leitor e o texto. Uma pista de leitura pede para ser desenvolvida, amplificada, imaginada, e, no entanto, revisitada e verificada. O leitor não passa acima do texto, expõe-se nele.

COMENTÁRIOS DE TEXTOS

I. Uma cena do *Dom Juan*, de Molière

Ato II, cena 3, Dom Juan, Esganarelo, Pierrô, Carlota *

1. PIERROT, *se mettant entre deux et poussant Don Juan.* Tout doucement, Monsieur, tenez-vous, s'il vous plaît. Vous vous échauffez trop, et vous pourriez gagner la purésie.

2. DON JUAN, *repoussant rudement Pierrot.* Qui m'amène cet impertinent?

3. PIERROT. Je vous dit qu'ou vous tegniez, et qu'ou ne caressiais point nos accordées.

4. DON JUAN, *continue de le repousser.* Ah! que de bruit!

5. PIERROT. Jerniquenne! ce n'est pas comme ça qu'il faut pousser les gens.

6. CHARLOTTE, *prenant Pierrot par le bras.* Et laisse-le faire aussi, Piarrot.

A tradução que damos a seguir é bastante literal e tem por único objetivo auxiliar o leitor na compreensão do texto original de Molière e na exploração proposta pelo autor.

1. PIERRÔ, *colocando-se entre os dois e empurrando Dom Juan.* Devagar, cavalheiro, controle-se, por favor. O senhor está muito exaltado, e poderia apanhar uma pleurisia.

2. DOM JUAN, *empurrando Pierrô com brutalidade.* Quem me trouxe este impertinente?

3. PIERRÔ. Eu lhe disse para se conter e para não acariciar nossas prometidas.

4. DOM JUAN, *continuando a empurrá-lo.* Ah! Que amolação!

5. PIERRÔ. Jerniquenne! Não se deve empurrar as pessoas desse jeito!

6. CARLOTA, *segurando Piarrô pelo braço.* Deixa-o também, Pierrô.

7. PIERROT. Quement? que je le laisse faire! Je ne veux pas, moi.

8. DON JUAN. Ah!

9. PIERROT. Testiguenne! parcequ'ous êtes monsieu, ous viendrez caresser nos femmes à note barbe? Allez-v's-en caresser les vôtres.

10. DON JUAN. Heu?

11. PIERROT. Heu. (*Don Juan lui donne un soufflet.*) Testigué! ne me frappez pas. (*Autre soufflet.*) Oh! jernigué (*Autre soufflet.*). Palsanqué! Morquenne! ça n'est pas bien de battre les gens, et ce n'est pas la récompense de v's avoir sauvé d'être nayé.

12. CHARLOTTE. Piarrot, ne te fâche point.

13. PIERROT. Je veux me fâcher; et t'es une vilaine, toi, d'endurer qu'on te cajole.

14. CHARLOTTE. Oh! Piarrot, ce n'est pas ce que tu penses. Ce monsieur veut m'épouser, et tu ne dois pas te bouter en colère.

15. PIERROT. Quement? Jerni! tu m'es promise.

16. CHARLOTTE. Ça n'y fait rien, Piarrot. Si tu m'aimes, ne dois-tu pas être bien aise que je devienne Madame?

17. PIERROT. Jerniqué! non. J'aime mieux te voir crevée que de te voir à un autre.

18. CHARLOTTE. Va, va, Piarrot, ne te mets point en peine: si je sis Madame, je te ferai gagner queuque chose, et tu apporteras du beurre et du fromage cheux nous.

7. PIERRÔ. O quê? Deixá-lo? Eu não quero, eu não.

8. DOM JUAN. Ah!

9. PIERRÔ. *Testiguenne!* Porque é fidalgo o senhor vem acariciar nossas mulheres sob nossas barbas? Pois vá acariciar as suas.

10. DOM JUAN. Ahn?

11. PIERRÔ. Ahn. (*Dom Juan lhe dá uma bofetada*). *Testiguê!* Não me bata. (*Outra bofetada*). Oh! *Jerniguê!* (*Outra bofetada*). *Palsanguê! Morquenne!* Não se bate assim nas pessoas e não é essa a recompensa por tê-lo salvo de se afogar.

12. CARLOTA. Pierrô, não te zangues.

13. PIERRÔ. Quero me zangar, e tu és uma sem-vergonha, por tolerares que te afaguem.

14. CARLOTA. Oh! Pierrô, não é o que estás pensando. Esse senhor quer se casar comigo, e não deves te encolerizar.

15. PIERRÔ. O quê? *Jerni!* Foste prometida a mim.

16. CARLOTA. Não tem importância, Pierrô. Se me amas, não deves estar satisfeito por me veres tornar-me uma senhora?

17. PIERRÔ. *Jerniquê!* Não! Prefiro ver-te morta a ver-te com outro.

19. PIERROT. Ventrequenne! je gni en porterai jamais, quand tu m'en poyerois deux fois autant. Est-ce donc comme ça que t'écoutes ce qu'il te dit? Morquenne! si j'avois su ça tantôt je me serois bien gardé de le tirer de gliau, et je gli aurois baillé un bon coup d'aviron sur la tête.

20. DON JUAN, *s'approchant de Pierrot pour le frapper.* Qu'est-ce que vous dites?

21. PIERROT, *s'éloignant derrière Charlotte.* Jerniquenne! je ne crains parsonne.

22. DON JUAN, *passe du côté de Pierrot.* Attendez-moi un peu.

23. PIERROT, *repasse de l'autre côté de Charlotte.* Je me moque de tout, moi.

24. DON JUAN, *court après Pierrot.* Voyons cela.

25. PIERROT, *se sauve encore derrière Charlotte.* J'en avons bien vu d'autres.

26. DON JUAN. Houais!

27. SGANARELLE. Eh! Monsieur, laissez là ce pauvre misérable. C'est conscience de le battre. Écoute, mon pauvre garçon, retire-toi, et ne lui dis rien.

28. PIERROT, *passe devant Sganarelle et dit fièrement à Don Juan.* Je veux lui dire, moi!

18. CARLOTA. Ora, ora, Pierrô, não te preocupes: se me tornar senhora, farei com que ganhes alguma coisa e levarás manteiga e queijo para nós.

19. PIERRÔ. *Ventrequenne!* Não levarei nunca, nem que me pagues em dobro. Com que então escutas o que ele te diz? *Morquenne!* Se eu o soubesse antes, não o teria tirado da água e teria lhe dado com o remo na cabeça.

20. DOM JUAN, aproximando-se de Pierrô para bater nele. O que está dizendo?

21. PIERRÔ, afastando-se para trás de Carlota. *Jerniquenne!* Não tenho medo de ninguém!

22. DOM JUAN, vai para o lado de Pierrô. Espere só um pouco.

23. PIERRÔ, vai para o outro lado de Carlota. Pois eu, eu não estou nem aí.

24. DOM JUAN, vai atrás de Pierrô. Isso nós vamos ver.

25. PIERRÔ, volta a fugir para trás de Carlota. Já vi melhores.

26. DOM JUAN. Ah, é?

27. ESGANARELO. Eh! Senhor, deixe esse pobre miserável. A consciência impede que se bata nele! Escuta, meu pobre rapaz, retira-te e não lhe digas nada.

28. PIERRÔ, passa na frente de Esganarelo e diz altivamente a Dom Juan. Pois eu, eu quero lhe dizer!

29. DOM JUAN, levanta a mão para dar uma bofetada em Pierrô, que baixa a cabeça, e Esganarelo leva a bofetada. Ah! Vou lhe ensinar!

29. DON JUAN, *lève la main pour donner un soufflet à Pierrot, qui baisse la tête, et Sganarelle reçoit le soufflet.* Ah! je vous apprendrai.

30. SGANARELLE, *regardant Pierrot, qui s'est baissé pour éviter le soufflet.* Peste soit du maroufle!

31. DON JUAN. Te voilà payé de ta charité.

32. PIERROT. Jarni! je vas dire à sa tante tout ce mênage-ci.

33. DON JUAN. Enfin, je m'en vais être le plus heureux de tous les hommes, et je ne changerais pas mon bonheur à toutes les choses du monde. Que de plaisirs quand vous serez ma femme! et que...

Num primeiro momento, procedemos a uma análise réplica por réplica, privilegiando o estudo do discurso das personagens e seus destinatários. Num segundo momento, reunimos os resultados da análise em torno de grandes eixos de reflexão que ajudam a formular hipóteses de sentido.

Evitamos as referências ao conjunto da peça, que acabariam por afogar o estudo em generalidades, assim como o comentário erudito que sobrecarregaria aqui as intenções.

Situação de partida: Dom Juan tenta seduzir Carlota prometendo-lhe casamento, sob o olhar de Esganarelo, obrigado a testemunhar em favor do patrão. Entra Pierrô, noivo de Carlota, que há pouco evitara que Dom Juan e Esganarelo morressem afogados.

1. Análise réplica por réplica

1. A intervenção súbita de Pierrô é sem dúvida muito física, talvez brutal. Ele se apresenta como rival, dono

30. ESGANARELO, olhando para Pierrô, que se abaixou para evitar a bofetada. Maldito seja o desgraçado!

31. DOM JUAN. Eis o que recebes por tua caridade.

32. PIERRÔ. *Jarni!* Vou contar à tia dela toda essa manobra.

33. DOM JUAN. Enfim, vou ser o mais feliz de todos os homens, e não trocaria minha felicidade por todas as coisas do mundo. Quantos prazeres quando for minha mulher! E que...

de Carlota. Seu discurso é matizado, conservando sinais exteriores de polidez convencional ("Cavalheiro" e o tratamento por vós). O imperativo ("refreai-vos") é um pouco atenuado pelo "por favor". O conjunto do discurso é feito de uma série de recomendações, como se Dom Juan precisasse cuidar de si. A pleurisia talvez seja uma alusão ao recente banho forçado de Dom Juan e sublinha de forma injuriosa sua fragilidade. A menos que, Dom Juan sendo mais velho que Pierrô, seja outra forma injuriosa de pedir-lhe calma no estado de excitação amorosa em que se encontra.

Pierrô coloca-se acima de Dom Juan fisicamente (ele o empurra) e através do discurso, os sucessivos conselhos fazendo do adversário alguém que deve se cuidar, que poderia se expor a coisas desagradáveis. O efeito retórico inverte a solicitude em ameaça.

Será que Pierrô se lembra de que está falando a um fidalgo da corte? O encontrão coloca-os no mesmo nível, ainda que a linguagem insinue um respeito superficial que joga em favor do camponês transformado em conselheiro. O ataque físico e verbal é rude e repentino, surpreendente. Mas Pierrô está em seu território.

2. Dom Juan não responde a Pierrô. Este não pode ser um interlocutor possível para o grande fidalgo, só pode ter sido enviado por alguém, não tem existência própria e portanto não pode ter agido como tal. A falsa pergunta não se dirige a ninguém, é apenas a ocasião de exprimir surpresa, de anular a presença do camponês reduzindo sua identidade à sua atitude: a impertinência.

Entretanto, o corpo de Pierrô está de fato ali e Dom Juan não se engana, empurra-o com brutalidade. A briga de rua – ou melhor, a briga de aldeia – continua. Anulando seu adversário pela linguagem, Dom Juan recusa levar em consideração a ofensa, mas a urgência física existe: ele foi empurrado, ele reage.

3. Mensagem direta. Pierrô sublinha de saída que é realmente ele que fala a Dom Juan ("eu lhe disse"); o "dizer" com uso fático (a linguagem serve para verificar que se foi ouvido) indica que Dom Juan talvez não tenha ou-

vido bem. A interdição é claramente anunciada sob forma de ordem (o modo não está distante do imperativo) e a identidade de Carlota proclamada. Curiosamente, o plural eleva o sujeito acima da relação interpessoal ou, se quiserem, da anedota. A lei vale para todas as prometidas da aldeia, das quais Pierrô se faz o defensor.

4. Dom Juan continua não falando a Pierrô, e mais: não o escuta. Assimilando seu discurso a "amolação", recusa conceder-lhe o menor sentido. O tom exclamativo denota uma irritação geral, mas Dom Juan não responde, e assim recusa entrar no terreno da lei anunciada por Pierrô. Nesse meio tempo, ele retomou a iniciativa do combate físico, que ele prossegue. O adversário existe apenas por seu corpo incômodo e ruidoso que separa Dom Juan de Carlota e bloqueia o discurso da sedução.

5. Pelo tom impessoal, Pierrô anula igualmente Dom Juan. Insiste num discurso ético geral que se aplica desta vez ao combate. A imprecação, no francês, significa literalmente "*eu renego Deus*". Há regras quanto ao modo de empurrar as pessoas. A maior parte das réplicas de Pierrô são coloridas por imprecações que traduzem sua cólera e caracterizam seu discurso de indivíduo não polido.

6. Carlota entra na conversa fisicamente, segurando Pierrô, e no discurso, no modo imperativo. Ela marca seu poder sobre Pierrô, restabelece as identidades e, através de seu discurso, lembra que ela existe, que está na origem da disputa e que tem uma opinião sobre o que lhe acontece. O agressor é Pierrô, é a Pierrô que ela se dirige.

7. A surpresa de Pierrô é marcada por duas falsas questões. Ele não fornece nenhum argumento, mas a repetição do pronome dá à sua réplica o caráter de um capricho. A expressão de sua vontade é reforçada, mas sua autoridade é incapaz de provar sua legitimidade diante da intervenção de Carlota, que o desequilibra.

8. Dom Juan já não precisa falar. A interjeição marca a satisfação ou o desafio, o discurso de Carlota lhe basta. Ele se abstém do diálogo, mostra-se curiosamente discreto, como se Carlota servisse de porta-voz ou muralha.

9. Pierrô não prossegue a disputa com Carlota e retoma a seu rival, apoiando-se na interjeição lançada por este, que de qualquer forma participa do diálogo. Desta vez seu discurso se organiza e ele argumenta. Novamente, a oposição é dita no plural, é *nós* contra *o senhor, nossas mulheres* contra *as suas*, e a refutação do direito do fidalgo. Sem o apoio de Carlota, portanto sem legitimidade pessoal e amorosa, Pierrô muda de terreno e instala-se no da legitimidade social. A violência com que se refere a seu próprio território toma a forma de uma ordem. Ela é um pouco contrabalançada pela divertida extravagância da expressão "acariciar nossas mulheres sob nossas barbas". A imprecação, no francês, significa literalmente "*pela cabeça de Deus*".

10. Mesma estratégia do laconismo em Dom Juan. Ele não se dirige a Pierrô a não ser por interjeições. Esta, em forma de pergunta, pode ser entendida como uma ameaça, como um desafio a repetir a ordem. O corpo certamente substituiu o discurso, ele está pronto para bater.

11. Pierrô responde literalmente, taco a taco, a uma interjeição com uma interjeição. Coloca-se em igualdade com Dom Juan. É o que lhe vale uma série de bofetadas, forma de violência física que marca mais claramente as distâncias entre os dois homens que os "empurrões" precedentes. Ao entrecortá-las com imprecações camponesas, Molière mecaniza os golpes e as reações, reduz uma parte de sua violência ao teatralizá-las. Desde a intervenção de Carlota, Dom Juan retomou o poder e agora não fala, bate. Pierrô não se engana quanto a isso quando invoca a moral, novamente no plural ("não se bate assim nas pessoas"), e ratifica sua inferioridade ao recordar o serviço prestado ao senhor. Ele não ameaça mais, pede para ser poupado, em nome da retribuição.

12. A réplica é totalmente ilógica. Tudo se passa como se ninguém tivesse ouvido Pierrô, ninguém o tivesse *visto* apanhar, sobretudo Carlota, que registra apenas o humor de Pierrô, separando-o de suas origens, de sua infidelidade e das bofetadas que ele acaba de receber. Ela lhe dá um conselho ou uma ordem.

Essa cegueira geral (Esganarelo também está presente) só se explica se não há nada para ver. É "normal" que Dom Juan bata em Pierrô, em todo caso as testemunhas não confirmam os golpes pela fala. Quanto a Dom Juan, continua sem falar e jamais considera o que diz Pierrô, que só existe na medida em que é golpeado.

13. O camponês é infantilizado no olhar dos outros, como se sua obstinação fosse deslocada e sua linguagem ridícula. As palavras parecem minimizar o erro de Carlota, no entanto é a ela que Pierrô se volta, é a ela que destina suas censuras. Ele deixa de atacar Dom Juan.

14 a 19. O diálogo prossegue apenas entre o casal de camponeses, Dom Juan e Esganarelo ficando provavelmente à distância. Os primeiros mostram assim suas discordâncias e suas esperanças àquele que vem da corte e a seu lacaio, transformados em espectadores.

O sonho ingênuo de Carlota é aqui desenvolvido pela fala. Se ela abandona Pierrô, é por uma boa causa, para tornar-se senhora. Essa situação é atualizada de maneira cômica pela aceleração do tempo, pela imagem do casal Dom Juan-Carlota ("para nós") acolhendo um Pierrô leiteiro. Este entra no jogo da atualização ao recusar de antemão seus serviços futuros e o dinheiro que poderia ganhar. Permanecem num terreno concretamente imaginado.

Esse cômico não é isento de crueldade. Pierrô é imediatamente rebaixado da condição de noivo à de camponês que recebe alguns vinténs daquela que ele amava, à condição de pobre sustentado. Mas ele prefere ver Carlota "morta" a vê-la senhora. A crueldade geral é reforçada pelo olhar de Dom Juan, que deixa desenvolver-se o equívoco do projeto de casamento, em que Carlota despreza seus amores antigos em troca do sonho de êxito social. O essencial talvez esteja nesse olhar. Foi Dom Juan que desencadeou tudo através da fala, e agora, mudo, ele contempla as conseqüências de seus discursos.

A réplica 19 reintroduz a violência com o motivo do salvamento abordado na 11. Desta vez, Pierrô deseja a morte de Dom Juan, embora o faça no passado e exprimindo-se novamente de maneira figurada ("teria-lhe dado com o remo na cabeça"). Quando o léxico se torna concreto (a manteiga, o queijo, o remo), a mudança de nível de língua provoca um efeito cômico. Ainda assim a pulsão é aqui uma vontade de matar.

20. A ameaça, expressa no passado diante de um Dom Juan mais presente do que aparenta, provoca o retorno deste à cena e lhe restitui a fala, como se não suportasse essa transformação, puramente mental, do episódio do salvamento. Ninguém toca em sua imagem, mesmo verbalmente e *a posteriori*. Ele permanece porém lacônico, sua falsa questão acompanhando-se de uma ameaça física. É a primeira vez, no entanto, que concede a Pierrô uma identidade na linguagem, talvez porque esteja totalmente seguro da conquista de Carlota e de sua dominação física. Ele acaba de testemunhar a confissão amorosa de Carlota e sobretudo a maneira como ela abandonou Pierrô. Precisaria dessa certeza para voltar a se manifestar?

21 a 26. Tem início uma coreografia de ameaças e esquivas, na qual, segundo as indicações cênicas, Carlota, outra vez muda, serve de pivô. A cena havia começado por um ataque de Pierrô, prosseguira com bofetadas, continua com desafios verbais. Pierrô não quer mais brigar, mas esforça-se por salvar a cara verbalmente. Quanto a Dom Juan, não teme expor-se numa contradança de galos de aldeia em que as bravatas se multiplicam. Haverá mais uma vez relação de causa e efeito, precisando ele ser testemunha do abandono de Pierrô para se animar e participar com prazer do jogo de esconde-esconde em torno de Carlota?

Como na réplica 11, assistimos a uma espécie de mecanização da atividade física, a uma série de réplicas paralelas, que poderiam não ter fim já que o combate não acontece, já que se trata apenas de uma exibição dos corpos até a intervenção de Esganarelo.

27. É a primeira vez que Esganarelo intervém desde o início da cena. Seu papel de observador mudo é portanto inteiramente construído no espetáculo. Ignoramos se ele se coloca à distância, como reage, se se entristece ou se diverte com o que vê, por exemplo.

Suas poucas palavras adquirem aqui ainda mais importância. Ele ocupa a posição de árbitro, de homem prudente que se dirige alternadamente aos dois adversários e assume todo o poder. Os imperativos e o tom impessoal ("a consciência impede...") sublinham isso. Ele manifesta sua superioridade diante de Pierrô (reiteração de "pobre") e apela à moral para falar a Dom Juan. Esganarelo fala como um fidalgo virtuoso que teria princípios.

28. Retorno mecânico da situação. Acreditando agir bem, o árbitro lançou lenha na fogueira e Pierrô volta a atacar. Sempre que o aconselham, ele adota a posição contrária (cf. 13 e aqui também a duplicação de pronomes). A julgar pelas didascálias, Esganarelo é fisicamente ignorado, Pierrô não lhe atribui grande importância social apesar da elevação do discurso!

29. A indicação de gestos pertence à tradição dos *lazzi* que encontramos ainda hoje no teatro burlesco (as tortas de creme que atingem um destinatário inocente) e à tradição clownesca. Quem nada tinha a ver com o assunto é que recebe os golpes. Isso é tanto mais divertido aqui por ser a primeira vez que Esganarelo sai de sua reserva, e porque sua posição elevada de árbitro fracassa. A réplica de Dom Juan não tem outro interesse a não ser o de sublinhar a bofetada.

30. A linguagem de Esganarelo muda totalmente. Ele deixa de falar de cátedra e parte imediatamente para a injúria. O golpe o recolocou no jogo e o fez voltar a ser ele mesmo.

31. Dom Juan situa ironicamente a intervenção de Esganarelo no contexto da moral cristã. A réplica lacônica faz desviar a cena para um outro acerto de contas, o que opõe o senhor e o criado. Dom Juan rapidamente se recupera e não deixa de tirar uma lição do acontecimento.

32. A réplica justifica a saída de Pierrô e repõe as coisas no contexto aldeão. A verdadeira autoridade, a da "tia", encontra-se talvez em outro lugar. Paradoxalmente, Pierrô recorre a uma autoridade feminina.

33. Sem nenhuma transição, Dom Juan retoma sua declaração, como se fosse um texto aprendido de cor. O efeito mecânico é mais surpreendente pelo fato de Dom Juan, em toda a cena, jamais ter se dirigido a Carlota e jamais ter falado dela; fez como se ela não existisse. A réplica é geral, pouco inventiva ("todos os homens", "por todas as coisas do mundo"), segue uma tradição retórica do discurso amoroso convencional. O essencial é reintroduzir o tema do casamento futuro e da felicidade partilhada. Dom Juan não recorda o que acaba de acontecer. Uma vez afastados os dois desmancha-prazeres, a urgência é retomar o texto da sedução. Mas este, mal se inicia, volta a ser bruscamente interrompido, como se Dom Juan jamais pudesse ir até o fim de seus projetos amorosos.

2. Repartição da fala

Dom Juan é muito pouco loquaz. Tem 11 réplicas em 33, mas na maior parte breves. As primeiras não se dirigem a ninguém em especial; as seguintes, quando a presença de Pierrô é homologada, constituem sobretudo ameaças. Uma única réplica encontra um destinatário direto, Esganarelo (31), e é para repreendê-lo. Nenhuma se dirige à Carlota enquanto Pierrô está presente, como se ela não mais existisse.

Carlota também não se dirige a Dom Juan. Fala cinco vezes precisamente a Pierrô, e a cada vez o nome do destinatário figura na réplica.

Pierrô intervém 15 vezes, atacando Dom Juan e depois defendendo-se dele ou provocando-o à distância. Só dialoga com Carlota por iniciativa dela.

A intervenção única e tardia de Esganarelo lhe é fatal.

É portanto Pierrô quem mais intervém na lógica da ação. A repartição verbal favorece os homens, quando se poderia imaginar que Carlota reagisse mais ou buscasse um apoio por parte de Dom Juan. Tudo se passa como se eles não se conhecessem, e aliás não se conhecem.

3. O tempo

Carlota tem um *passado* que lhe é lembrado por Pierrô, guardião da memória, defensor da lei e das generalidades morais. Nesse passado existem a aldeia, promessas, esponsais, uma tia. Mas o presente ("esse senhor quer se casar comigo") é mais forte e anula o resto, sobretudo por abrir as portas do *futuro*: Carlota será uma senhora. Quanto a Dom Juan, ele está estritamente no presente, esqueceu tudo o que o precedia; não volta a suas promessas a Carlota na presença de Pierrô, e é como se tivesse esquecido que foi salvo do afogamento por seu rival. O futuro que ele anuncia no final da cena não vai além do projeto de casamento, sua imaginação se detém aí. Como se houvesse casamento (é uma fórmula mágica) sem casal, ao passo que Carlota já fantasia a "instalação".

A figura principal é aqui a do tempo suspenso e da *interrupção*. Dom Juan é interrompido por Pierrô ao final da cena 2, por Esganarelo no decorrer da ação, pelo retorno de Mathurine, a seguir. O processo de sedução detém-se a todo momento e depois recomeça mecanicamente. Os amores de Dom Juan desenrolam-se entre dois acontecimentos, duas urgências, dois parênteses, eles não se consumam. Ao mesmo tempo, não serão as cenas de sedução igualmente verdadeiros parênteses?

4. O espaço

Dom Juan não está em seu território, como lhe lembra Pierrô, e essa é uma das implicações da cena. Isso é verdade em sentido próprio no quadro aldeão e campestre, é verdade quanto ao espaço social. Ele vem de fora, está de passagem e como que deslocado. A cada um seu espaço, a cada um suas mulheres.

Entre os corpos dos dois homens trava-se um combate de conquista de espaço, por empurrões alternados, espaço cujo centro é o corpo de Carlota. Dom Juan desempenha por um tempo o papel de galo de aldeia, sem

ter certeza de sair vencedor. Recorre então às bofetadas que vêm de fora e traduzem outros costumes. Pierrô não se conforma com isso e acaba por abandonar o terreno em busca de socorro, junto a uma mulher.

5. A fala e a ação

Empurrões, encontrões, perseguições, bofetadas, revides, mais uma bofetada no intrometido Esganarelo: a cena é feita de ações sucessivas, os corpos estão envolvidos.

Pierrô leva a melhor aproveitando-se da surpresa (1 a 10). A fala é então secundária, comenta a agressão, consiste sobretudo em interjeições e em provocações que acompanham a atividade dos corpos.

A seguir, cada bofetada parece desencadear uma imprecação de Pierrô; a vitória provisória de Dom Juan interrompe a luta, as explicações entre os noivos começam.

É mais uma vez o discurso provocador de Pierrô que desencadeia uma reação física de Dom Juan e a réplica de Esganarelo, que lhe vale uma bofetada "perdida".

Sobre esse pano de fundo ativo, há o silêncio de Dom Juan, que poderia reconhecer os fatos ou dissipar um equívoco. Ora, ele bate mas não confessa. Falar seria mais perigoso do que envolver-se fisicamente? O campeão da retórica permanece mudo em relação aos fatos, mas não aceita os transbordamentos verbais de Pierrô. É quando fala demais, quando vai demasiado longe que o camponês apanha. Há portanto um limite que não deve ser ultrapassado. O grande senhor prefere a briga de rua às acusações impertinentes, ele esbofeteia mas não discute.

Pierrô parece ignorar a existência desses limites, tão diretas são suas réplicas. O que o detém uma primeira vez são as bofetadas, são elas que marcam o fim da igualdade do corpo a corpo, que reintroduzem a distância. A seguir ele não tem a mesma soberba, como se uma lei não escrita acabasse de lhe ser comunicada. Dom Juan tem o direito de esbofeteá-lo, já que a luta se acalma em vez de se inflamar.

Que implicação erótica Dom Juan encontra nessa briga que ele poderia interromper quando quisesse, qual a razão desse inútil "dispêndio" no jogo das perseguições, a não ser uma espécie de prazer gratuito de enfrentar o rival, socialmente negado, fisicamente tolerado? Durante a interrupção do discurso da sedução a mulher não existe mais e o corpo do outro homem é, portanto, bom para bater?

6. Os efeitos de mecanização

Em vários momentos, um sistema de repetições instaura-se na cena, pela simetria das réplicas ou das ações, pela retomada em eco de uma palavra. É o jogo das bofetadas (11), a perseguição (20 a 25), a esquiva (28). Esses procedimentos rompem com uma continuidade lógica da ação, como se ela patinasse no lugar e se repetisse ou derrapasse, provocando um efeito cômico. Geralmente são identificados como pertencentes à farsa.

Essas seqüências prestam-se a uma dupla leitura. A repetição dos golpes é um redobramento puro da violência. Quando a cada bofetada corresponde uma imprecação sonora, o efeito burlesco de "encaixamento" funciona. O ser humano Pierrô torna-se literalmente um saco de pancadas.

Os repetidos desafios seguem o mesmo esquema. Quando Pierrô, em vários momentos, provoca à distância, ele se mostra como um covarde. Quanto mais fala e menos age, mais sua imagem de covardia se afirma com a mesma conseqüência burlesca. Ele entrou no jogo como amante ciumento, torna-se saco de pancadas ou espantalho, que Dom Juan se diverte em humilhar, até sair em busca de socorro.

A bofetada que Dom Juan erra e atinge Esganarelo é um efeito cômico certo. O que fala demais e protege o fraco é punido por uma espécie de acaso infeliz. Não é culpa de ninguém Esganarelo levar um soco, trata-se de um "acidente" que atinge precisamente a única personagem que sustentou brevemente um discurso "caridoso".

Foi esse o pagamento por sua caridade através da mão divina ou por sua estupidez através de um golpe desviado? A moral da história é que teria sido melhor ele ficar calado, e que o lacaio não deve tomar partido em defesa de um camponês quando seu senhor o espanca.

7. Implicações e hipóteses

O que quer Pierrô? Exercer seu direito amoroso legítimo sobre Carlota. Sua reivindicação honrosa muda repentinamente. Carlota não quer mais saber dele. Não lhe resta senão "querer se zangar", ridicularizar-se por seu excesso de raiva. Carlota só pensa em ser senhora, e para isso pouco importa com quem irá se casar, contanto que o título figure nos anúncios de casamento.

Dom Juan decerto queria Carlota. Terá Pierrô nesse meio tempo. Esganarelo quer ostentar sua sabedoria e sua bondade, e acaba esbofeteado.

Molière não trata nenhuma personagem de maneira unívoca. Não há herói nem vítima nesta cena, nenhuma personagem claramente mais maltratada que as outras. Trata-se de uma cena farsesca? Decerto, se nos ativermos à análise de certos procedimentos, ao uso do linguajar camponês e a alguns mecanismos conhecidos e facilmente identificáveis. Muito menos se levarmos em conta a violência real que reina entre as personagens.

Resumamos o enredo da cena: um camponês trata com aspereza um fidalgo ocupado em seduzir sua noiva, o mesmo fidalgo a quem ele salvara de um afogamento. Este esbofeteia várias vezes o camponês impertinente. Sua noiva informa-lhe que o fidalgo irá desposá-la, mas que em compensação ela fará seu antigo prometido ganhar algum dinheiro. O camponês deseja vê-la morta e lamenta não ter matado o fidalgo a golpes de remo, em vez de tê-lo salvo.

Ouvindo isso, o fidalgo o ameaça de novo e os dois homens se provocam. O criado do fidalgo intervém para ostentar sua sabedoria, recebe uma bofetada que não lhe

era destinada. Tendo partido o camponês, o fidalgo retoma sua conquista amorosa.

Golpes, provocações, ameaças de morte, arranjos financeiros, zombarias diversas. Não há nada de cômico propriamente, é o tratamento teatral que torna burlescas as vontades das personagens. Em que consiste portanto esse tratamento?

– O dialeto dos camponeses deforma de maneira cômica os horrores que eles proferem e lhes retira uma parte de sua crueza*. Matar alguém que está se afogando transforma-se em dar uma boa remada na cabeça dele**. Seguramente é mais engraçado.

– A situação insólita faz as personagens pisarem em falso. O grande fidalgo torna-se um galo de aldeia, seu rival é um camponês, Carlota uma sonhadora ingênua, Esganarelo um árbitro untuoso.

– A violência, mecanizada, repetitiva, em parte esvaziada pela linguagem, não chega a ser direta.

– Os elementos em jogo são pervertidos e marcados pela irrealidade, como se nada tivesse importância. Dom Juan é demasiado caprichoso, Carlota demasiado ingênua, Pierrô demasiado colérico, Esganarelo demasiado bajulador. O que de fato está em jogo (a sedução de Carlota por uma falsa promessa e sua ruptura com Pierrô) é em parte mascarado pela multiplicação dos detalhes cômicos.

A escrita de Molière deixa a interpretação aberta. Todas as implicações expostas podem ser tomadas a sério, e nesse caso a cena pende para a perfídia cínica. Mas se levarmos em conta apenas os procedimentos farsescos, esvaziaremos a cena de seu interesse, reduzindo-a a uma arlequinada ligeira.

A tradição da análise literária leva a sério o que é dito, raramente as ações e os objetivos das personagens. Ora, há na cena implicações eróticas e ideológicas que precisam ser representadas, mas não em excesso. Representá-las muito ligeiramente ou muito ingenuamente equivaleria a mascará-las. Mas é impossível representar todo o potencial do texto. Na atuação, haveria outras descobertas, mas também renúncia a estruturas de sentido que não seriam ativadas. A análise do texto não é um projeto de encenação, mas nenhuma encenação ilumina a totalidade de um grande texto.

* Obviamente, no texto português perde-se essa característica, por não haver uma correspondência com o dialeto em questão.

** No francês, em patoá: *"ofi bailler un houn coup d'aviron sur la tête"*.

II. *Fim de jogo*[1], de Samuel Beckett

1. Descrição

O título remete ao final de um jogo ou de uma festa (*party*), aos últimos lances de uma partida de xadrez. Não é acompanhado de nenhuma indicação concernente ao gênero. A peça é dedicada ao diretor de teatro Roger Blin, que a encenou em francês, em Londres, em 1957, o que é um caso muito raro na história do teatro. Curioso traço do bilingüismo do irlandês Beckett, que escreve indiferentemente em francês ou em sua língua.

Nenhuma marca de separação no texto, contínuo até a "cortina" final. Esse "fim" deve ser representado sem interrupção. Entretanto, numerosas indicações "um tempo", entre as réplicas, marcam o ritmo. Se esse "fim" é contínuo, ele não é isento de sobressaltos.

Por outro lado, muitas indicações cênicas, quase quatro páginas no começo do volume; a presença delas é regular. São precisas, dizem respeito às ações das personagens, afiguram-se às vezes redundantes em relação às réplicas. "Vá buscar a gafa", diz Hamm, e mais adiante: "*Entra Clov, com a gafa na mão*". Também dizem respeito a detalhes de ritmo. Assim, quando o despertador toca nos bastidores, "*Eles o escutam soar até o final*". Outras indicações aplicam-se à representação. Clov começa a falar, "*olhar fixo, voz clara*". Hamm fala "*com cólera*".

1. *Fin de partie*. Éd. de Minuit, 1957.

Nada de muito especial nesse ponto. Quando muito observamos o cuidado com que Beckett dá suas informações, como se quisesse fazer partilhar imagens que acompanhariam seu texto e que disso devesse ser deduzido um modelo de representação. Beckett teve vários conflitos com diretores cujas escolhas não eram de seu agrado.

O texto destinado às personagens é distribuído de maneira aparentemente igual entre Hamm e Clov; Nagg e Nell fazem no entanto uma longa cena. Na maioria das vezes trata-se de um diálogo lacônico, de réplicas sobretudo breves, com exceções: alguns "blocos" de texto aqui ou ali, monólogos, relatos, "histórias". Assim, Hamm tem um longo monólogo já na segunda réplica e um outro no final da peça, ambos começando por "É minha vez de representar".

A partir desse primeiro olhar sobre o texto, percebemos que a forma é relativamente "clássica". Claro que não há decupagem tradicional do texto, mas há personagens que entram e saem de cena, um diálogo, ações especificadas pelas indicações cênicas. A fisiologia do texto não chega realmente a surpreender.

2. Enredo

Tempos atrás, Nagg e Nell tinham ficado noivos e logo depois foram passear pelo lago de Côme, numa tarde de abril. Nagg contara pela primeira vez à sua noiva a história do alfaiate. Ela tinha rido tanto que fizera virar o barco e por pouco eles não se afogaram. O fundo do lago era branco e limpo.

Mais tarde eles tiveram um filho, Hamm. Nagg não sabia o que ele viria a ser e parecia lamentar o tempo em que o menino era pequeno e o chamava de noite.

Mais tarde ainda, eles tiveram um acidente de cabriolé nas Ardenas, perto de Sedan, e perderam suas pernas. Desde então, viviam em duas latas de lixo na casa de Hamm.

Há muito tempo, na véspera de Natal, Hamm recebera a visita de um homem vindo de Kov, do outro lado do estreito. Esse homem viera pedir pão para seu filho

que ele havia deixado sozinho, a três dias de caminhada. Eram os dois últimos habitantes do lugar. Hamm propusera que o homem trabalhasse para ele e este havia pedido que a criança também fosse aceita.

Clov cuidava de Hamm, que estava cego. Tirava-o e colocava-o na cama, informava-o do que se passava no exterior, onde tudo era vazio e cinzento. Em troca, Hamm, que dizia a Clov que lhe servira de pai, alimentava-o com biscoitos. Clov também cuidava dos pais de Hamm, quando saíam de suas latas de lixo para se beijar ou reclamar sua papa. Nagg contava mais uma vez a Nell a história do alfaiate e ela dava risadas agudas.

Clov, que não podia sentar-se, empurrava Hamm em sua cadeira de rodas pelo quarto e voltava com ele ao centro. Depois, olhava mais uma vez a terra e o mar com o auxílio de uma luneta, mas não havia nada. Quando achou uma pulga ou um piolho em suas calças despejou inseticida até que ela ficasse quieta.

Às vezes, Hamm queria partir de jangada pelo mar e perguntava se haveria tubarões. Ele urinava e reclamava seu calmante.

Hamm dizia a Clov que este queria deixá-lo mas não podia. Aliás, ele não tinha o segredo do aparador. Às vezes Clov ia à cozinha olhar na parede a luz morrendo ou ver suas sementes que não germinavam.

Hamm tinha um cão de pelúcia que Clov lhe trazia, e era como se o cão quisesse sair para passear. Às vezes rezavam a Deus, mas não funcionava. Às vezes Clov botava as coisas em ordem ou calçava suas botinas.

Um dia, Nell morreu e Nagg chorou.

Hamm quis sentir o sol e o mar em seu rosto e Clov levou-o até a janela. Mas recusou-se a abraçá-lo e foi matar um rato na cozinha. Hamm recomeçava sua história para levá-la mais adiante. Quando pediu seu calmante, não havia mais, e não havia mais ataúdes.

Quando Clov olhou de novo para fora, viu uma criança a setenta e quatro metros de distância que parecia olhar seu umbigo, mas Hamm não deixou que ele saísse.

Clov decidiu partir e Hamm quis que ele cantasse al-

guma coisa. Depois foi até a porta e, quando se deteve sem se voltar, Hamm lhe agradeceu, e Clov também lhe agradeceu, saindo a seguir. Hamm chamou pelo pai, que não respondeu, atirou seu cão e seu apito e aproximou o lenço do rosto.

Observações

A redação obriga a fazer escolhas e, a despeito do laconismo que nos impusemos, a ordem em que os acontecimentos são apresentados faz inevitavelmente sentido. Essa sinopse mostra, porém, que a peça contém bem mais ações do que se pensa, ainda que sejam breves ou que logo mudem de rumo.

A dificuldade principal é escolher entre o pretérito perfeito e o imperfeito. Por exemplo, o último parágrafo redigido no imperfeito significaria que se trata apenas de um final provisório, não factual, e que no dia seguinte as coisas retomarão seu curso do mesmo modo. Nada obriga a dramatizar a saída de Clov, o silêncio de Nagg e o monólogo de Hamm. Pode tratar-se de ocupações "normais" de fim de dia, do final da peça (as personagens dão a entender várias vezes que representam) ou da morte.

Não sublinhamos nesse enredo as pistas "fins do mundo" que Beckett indica aqui e ali, em todo caso não mais do que é sugerido na história. É o que acontece, por exemplo, quando Hamm se pergunta se eles não estariam "significando" alguma coisa e acrescenta: "Uma inteligência, chegando aqui, não seria tentada a ter idéias de tanto nos observar?". A ironia de Beckett parece suficiente nesse ponto, a escrita remetendo à ficção "conforme o final" e à realidade da representação, ao espectador como "inteligência" que os estaria observando e compreendendo o que fazem. Esse duplo jogo permanente minimiza o risco e o peso de uma interpretação metafísica sobre-significada, já que existe sempre uma pista que diz que "se trata de teatro" e somente de teatro.

3. Intriga

Nenhuma intriga no sentido clássico é discernível em *Fim de jogo*. Nenhum obstáculo nem evolução real de uma história para um desfecho preparado, uma vez que o final já está no começo.

No entanto, há germes de conflitos, traços de lutas possíveis, como se Beckett se lembrasse das tradições da velha dramaturgia e se divertisse com elas.

Existe um obstáculo considerável a todo projeto de ação. O espaço exterior está como que destruído; as personagens se deslocam com dificuldade e, com exceção de Clov, praticamente não poderiam sair. As deficiências são colocadas desde o começo do jogo. Uma personagem poderia, no entanto, vir de outra parte: uma alusão a ela é feita na história de Hamm. Beckett fornece o esboço de um segundo roteiro desse tipo quando Clov percebe uma "criança" no exterior, mas a coisa não vai além disso. Do mesmo modo, ele conserva uma certa expectativa sempre que a atenção se volta para a paisagem, como se algo pudesse acontecer.

Existem germes de conflito entre Hamm e seus progenitores, que ele não suporta. Mas Hamm tem todo o poder e lhe bastaria pregar a tampa das latas de lixo para que não mais o incomodassem. No entanto, às vezes chama seu pai para que o escute.

Os dois velhos poderiam aliar-se a Clov contra Hamm. "Deserto", sussurra Nell nos ouvidos de Clov, que compreende – ou finge compreender – que ela o incita a ir para o deserto. A revolta não acontecerá. Quanto a Clov, se dá um "riso breve" quando os vê, ele nada manifesta explicitamente.

Os projetos amorosos entre Nagg e Nell não podem ir muito longe, embora Nell, uma vez despertada, espere vagamente que lhe seja proposta "uma transadinha".

O essencial está no confronto entre Hamm e Clov. A serviço de Hamm, Clov espanta-se de obedecer-lhe em tudo, mas obedece. Ambos se provocam e várias vezes consideram a possibilidade de separação e partida.

Hamm espera inclusive que Clov o mate, ou ameaça deixá-lo morrer de fome. Mas trata-se de falsas pistas; Beckett sugere até uma espécie de roteiro policial em torno da posse do "segredo do aparador", onde não sabemos o que está escondido mas adivinhamos ser muito importante para estar trancado a chave e conferir poder. Dinheiro? Armas? A alusão anedótica não vai mais longe, como se as personagens a esquecessem. A situação permanece imutável. Se eles se detestam (mas será que se detestam?), estão inexoravelmente ligados. Ignoramos mesmo se o final é um verdadeiro desfecho. Nesse caso, a peça terminaria com a morte imediata ou próxima de todos os protagonistas, o que era previsível desde o início! Se esse não for ainda o verdadeiro desfecho, será para uma outra vez, um outro dia.

Beckett coloca de início uma situação imóvel e a mantém como tal até o fim. Mas essa imobilidade só tem interesse se for sugerido ao leitor e aos espectadores que irão se produzir ou poderiam se produzir acontecimentos que dariam fim ao vazio da situação. Tudo é jogado de antemão e anunciado como tal sem equívoco; assim, qualquer intriga é inconcebível, e no entanto chegamos a acreditar, como fazem as personagens, que algo finalmente vai acontecer. A construção da peça se fundamenta na impossibilidade total de movimento e de evolução, e na inscrição, em filigrana, de maneira contraditória, de todos os tipos de evoluções, que acabam se revelando como becos sem saída e pistas malogradas. A ilusão do movimento é dada por um uso em falsa perspectiva da dramaturgia tradicional, indispensável para que a peça chegue aos limites dessa marcha imóvel.

4. Esquema atancial

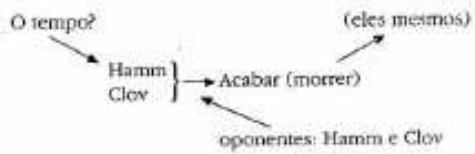
É muito difícil determinar o eixo principal, a flecha que passaria do sujeito para o objeto e mesmo decidir quem seria sujeito e objeto. Os desejos das personagens são pouco caracterizados e, como acabamos de ver a propósito da intriga, as ações se detêm tão logo esboçadas ou projetadas.

Pode-se explorar um eixo no qual se trataria de *acabar*, eventualidade à qual as personagens aludem com freqüência. Acabar equivale para Clov a *partir*, com todas as conotações da palavra, especialmente morrer. Mas não se pode dizer que Clov e Hamm manifestem muita atividade para acabar, ou para acabar de vez, a menos que se considere que querem acabar de jogar, terminar a representação. Mas trata-se nesse caso de personagens, ou de atores-personagens condenados a repetir o mesmo texto, noite após noite? De resto, os dois estariam de acordo, nessa hipótese, em caminhar no mesmo sentido, e portanto em ajudar-se a acabar.

Partir é uma outra hipótese. Clov fala disso (sendo lembrado por Hamm de vez em quando) e, como dissemos, pode-se considerar o final como a partida de Clov. Impossível saber para que ou para onde, e portanto que valores estariam em jogo, se considerarmos uma partida concreta, realista. Partida definitiva ou provisória, partida "mortal"? Hamm também fala dela, como uma fuga, uma partida para lugares idílicos que conheceu outrora, onde haveria mar e vegetação.

Ninguém quer realmente nada de ninguém, salvo por alguns instantes, e ninguém pode nada por ninguém, salvo de maneira muito parcial e provisória.

Em ruptura com uma tradição da ação no teatro, essas personagens poderiam apenas ter por desejo o simples fato de *agir*. Hamm é talvez quem mais se manifesta nessa direção. Literalmente sem desejos, e sem possibilidade de desejos, já que se encontram num mundo fechado e sem vida aparente, o esforço das personagens se concentraria inteiramente no fato de agir, seja qual for essa atividade e as formas que ela assume. Na maioria das vezes, trata-se na verdade de reações esporádicas e mecânicas que dificilmente podemos identificar como uma vontade, as personagens sendo muito mais "agidas" do que agentes. Propomos o seguinte esquema muito geral:



Por causa do tempo, imóvel e repetitivo, Clov e Hamm gostariam de partir, acabar de vez, morrer. Mas eles mesmos continuariam, na medida em que são "agidos" por hábitos e rituais de sobrevivência. Nagg e Nell estão excluídos do esquema, a menos que os consideremos como modelos ou antimodelos ainda mais envolvidos no processo de "acabar". Esse esquema se confundiria com o da representação, na qual os atores quereriam (deveriam) ir até o final, com a ajuda dos espectadores ou por causa deles, ou mesmo, amarga ironia, apesar deles.

5. Espaço e tempo

O texto fornece um grande número de informações relativas ao espaço e ao tempo, freqüentemente várias ocorrências por página. As atividades das personagens e seus discursos manifestam uma preocupação constante com o que elas eram, com o que serão, com a transformação eventual do espaço exterior. Organizamos essas ocorrências em torno de figuras espaço-temporais que têm a ver com a organização material da representação ou que esclarecem estruturas de sentido. A distinção é delicada e incerta.

Aqui

O espaço cênico é designado por Beckett como um "*interior sem móveis*" cercado de paredes com duas pequenas janelas. Uma porta e, perto da porta, "*um quadro virado*".

É designado pelas personagens como uma "casa", a de Hamm, que serviu de "*home*" a Clov ("sem Hamm não há *home*"). Clov faz várias alusões à sua "cozinha".

Na ausência de móveis (apesar de o texto referir-se a um "aparador"), resta a poltrona de Hamm, periodicamente coberta por um velho lençol, bem como as duas latas de lixo, igualmente cobertas por um lençol, com serragem no fundo (não há mais areia), que abrigam Nagg e Nell. Esse espaço é portanto vazio, com exceção das personagens que o habitam como móveis frágeis ou jogados fora. Mobiliário humano? Latas com serragem que abrigam animais ou servem para recolher o lixo?

Pequenas e altas, as janelas são como minúsculas aberturas de uma prisão, seteiras de uma fortaleza. Clov sobe numa escadinha para olhar para fora.

Espaço designado como casa mas que não parece (mais) uma casa, a concha está quase vazia. No entanto, o quadro que ali aparece virado será o mundo de pernas para o ar, o avesso do cenário? Uma advertência irônica de que não há mais nada a ver nem a representar? "Estamos num buraco."

Em outro lugar, hoje

O exterior é igualmente caracterizado pelo vazio, cuja evolução Clov observa e comenta. "Fora daqui é a morte", diz Hamm. Do lado de fora não há "coisa nenhuma". "Zero". "Nada". Mesmo o "fanal está no canal", embora dele "restasse uma ponta". Paisagem em vias de desaparecimento? Tudo ali é "cinza, cinza, cinza", o mar, o oceano. Triste estado do mundo que "Deus fez em seis dias". "Olhe (gesto de desprezo com mágoa) – o mundo – e olhe (gesto amoroso, com orgulho) – a minha calça."

É hora de

O presente é ritmado por ocupações previstas, esperadas, que voltam regularmente. Hamm pergunta as ho-

ras. Hamm e Clov escutam um despertador que toca longamente. O presente "segue seu curso" debulhando lentamente seus segundos. "Os grãos juntam-se aos grãos, um a um, e um dia, de súbito, há um monte, um pequeno monte, o impossível monte." É hora de meu calmante, de meu biscoito, de minha história, de deitar-me ou de levantar-me. ("Acabei de levantá-lo.") Ocupações indispensáveis que deveriam marcar o tempo, agarrá-lo, retê-lo ou acelerá-lo. ("Não posso levantar e deitar você a cada cinco minutos, tenho o que fazer.") O problema é que "não passa depressa" e, mesmo quando se decreta que "não há pressa", "é demasiado cedo". O essencial é preservar "a rotina. Nunca se sabe".

Decididamente, "algo segue seu curso" sobre o qual as personagens, apesar de seus esforços, não têm nenhum poder. "Você não acha que isso já durou o suficiente?" Às vezes, "a coisa anda".

Ah, ontem!

Ontem havia tudo o que hoje não há mais. Havia bicicletas, também havia velhos, biscoitos e ataúdes. Nagg e Nell tinham pernas, a mãe Pegg era bonita ("nós também éramos bonitos outrora"), Clov gostava de Hamm. Ou então Clov ainda não era deste mundo ("a *belle époque*"). Ontem Nagg tinha um dente. Outrora havia areia no fundo das latas de lixo, agora é serragem. Ontem existiam Sedan, as Ardenas e o lago de Côme. Ontem fazia "um tempo próprio da estação". "Ontem! o que isso quer dizer?"

Amanhã

O futuro serve para imaginar roteiros para a continuação das coisas. "Vai acabar, talvez acabe." Hamm é o mais prolixo nesse jogo. "Não lhe darei mais nada para comer." "Você me enterrará." "Não virá dizer-me adeus?" Uma vez que não acabou mas o final está em andamento,

é o desfecho que interessa mais às personagens. Na história de Hamm, é o final que é "extraordinário", mas Clov prefere o "meio". Quando Clov pergunta se "o final não está próximo", Hamm responde: "Tenho medo dele." O alarme do despertador é "digno do juízo final". Quando Clov pergunta: "Você acredita na vida futura?", Hamm responde: "A minha sempre o foi."

Difícil saber de antemão. Nagg lamenta ter gerado Hamm, não podia saber o que ele seria.

Hamm aprecia as histórias que acabam mal para Clov, então ele "*profetiza com volúpia*". "O infinito do vazio estará a seu redor (...) e você será como o cascalho miúdo no meio da estepe." Quando Clov decide "deixarei vocês", ouve-se "você não pode nos deixar".

Hamm inventa às vezes soluções otimistas. "E atrás da montanha, hein? E se ainda estivesse verde, hein?" Partidas, viagens, finais felizes, mas no condicional: "Dir-se-ia um raio de sol. (*um tempo*) Não é?"

Centro

Ao final de seu passeio, o cego Hamm exige ser recolocado "bem no centro". Busca um lugar que não reconhece "pelo faro", nem muito à esquerda nem muito à direita, nem muito à frente nem muito atrás. O centro de seu mundo e do mundo.

Gerações

Nagg e Nell são os "progenitores" de Hamm. Hamm é o pai adotivo de Clov. Três épocas.

Cena

Examinando o espaço exterior com a luneta, Clov descobre "uma multidão em delírio" no momento em que

"*aponta-a para a platéia*". Hamm decreta que é sua vez de "representar" e anuncia seu último solilóquio. Estamos no teatro.

Viagens

Imobilidade dos seres nesse espaço fixo. Clov, que anda com dificuldade, é o único a se deslocar de sua cozinha para o tablado. Ele empurra Hamm na cadeira de rodas em sua viagem ao redor do quarto. Ritual preciso em que margeiam as paredes e voltam exatamente ao centro do quarto. "Pequeno passeio" ou "volta ao mundo", Hamm não percebe mais a diferença.

Sair de novo. O cão de pelúcia comporta-se como se pedisse para "passear".

Hamm serve-se da gafa para tentar uma viagem solitária, mas ele não avança, mesmo com rodinhas lubrificadas.

Restam os projetos de viagem: "Vamos nós dois para o sul." Ou ainda: "Se pudesse arrastar-me até o mar! Faria para mim um travesseiro de areia e a maré viria." O sonho do movimento: "Entraria nos bosques. Veria... o céu, a terra. Correria. Me perseguiriam. Eu fugiria."

As recordações de viagens, o acidente de cabriolé de Nagg e Nell nas Ardenas, cuja lembrança os faz rir. Pelo menos algo se movia. As histórias: "o homem aproximou-se lentamente arrastando-se de barriga no chão". Imagens do movimento, sempre, lembranças de distâncias percorridas, como "vir de Kov", "uma boa meia jornada a cavalo".

Clov e Hamm evocam a partida de Clov. O dia em que este irá partir é sempre projetado e sempre anulado ("você não pode me deixar", "não posso ir longe"). Restam as falsas partidas cotidianas para a cozinha, da única personagem em pé e que caminha, já que não pode sentar-se. "É o que chamamos procurar a saída." Saída duramente conquistada pelo ator no término da peça, no fim do jogo, ou saída finalmente bem-sucedida da personagem que realiza enfim uma ação concreta? "Abro a porta da cabana e vou embora. Estou tão curvado que só vejo meus pés, se abro os olhos, e entre minhas pernas um pouco de poeira enegrecida."

Em todo caso, figuras de partidas, nem verdadeiramente desejadas nem verdadeiramente realizadas, mas tentadas porque "há mudança".

Hipóteses

Entre o mundo exterior e o mundo interior, o tempo exterior e o tempo interior, sobreposições.

Beckett não fornece referências geográficas ou temporais. As coisas se passam em lugar nenhum e num tempo qualquer, embora os mais velhos evoquem Sedan e as Ardenas (nomes de batalhas!).

A imobilidade do mundo. As personagens imóveis por motivo de invalidez ocupam como podem o espaço que lhes cabe, às custas de trajetos da cozinha ao quarto. As viagens imóveis em cadeira de rodas improvisada acabam do mesmo modo, pelo retorno ao centro. Dão uma voltinha, pelo quarto, pelo palco ou pelo mundo, é a mesma coisa, pois retornam a seu ponto de partida. Simulam a atividade e o movimento, servindo-se de uma gafa, se preciso; não existe nada, não vão a parte alguma e no entanto se movem. Clov multiplica as idas e vindas entre as duas janelas; Nagg e Nell aparecem fora de suas latas de lixo. Ao chegar à cozinha, Clov contempla a parede ou sua luz que morre. Ele tem o que fazer.

Essa "casa vazia" talvez seja o universo inteiro ou o universo inteiro essa casa vazia, intercambiáveis como a serragem e a areia que guarnecem as latas de lixo. Nenhum deles leva a parte alguma. Os dois espaços vão dar em limites cinzentos, uma parede ou o horizonte, e o terceiro espaço, o do palco, detém-se na linha de "uma multidão em delírio", um horizonte de espectadores pouco mais real que o "fanal do canal", espaço construído foneticamente e que talvez só exista pela linguagem.

O tempo imóvel. Será que há avanço? É a verdadeira questão da peça. O tempo passa e não passa, e sempre é possível ler a peça como um círculo sem fim, que começa com o despertar de Hamm e termina quando ele se deita, enquadrada pelos mesmos rituais. As "velhas perguntas e as velhas respostas" tão apreciadas por Hamm são uma das chaves desse tempo da repetição. Mistura de recordações, falsas esperanças e evocação lírica do passado constroem um presente imóvel e repetitivo.

Quanto à passagem ao palco, o espaço a construir é caracterizado de maneira simples. Espaço fechado, murado, vazio do qual se procura sair sabendo-se de início que é impossível e que já acabou. O espaço-tempo da cena e o da ficção se confundem. O espaço fechado do tablado oferece como exterior apenas uma "cozinha" de três metros por três que se assemelha a um camarote. Cada representação como que acaba no momento em que começa (nada se passará de novo), e no entanto é preciso ir até o final, jogando o jogo e esperando que as coisas sigam seu curso. Cada dia como que acaba no momento em que começa, e para isso segue o mesmo ritual. Cada vida contém seu término em seu começo. Encaixamento e espiral são as figuras dominantes de *Fim de jogo*.

Espaço vazio e tempo suspenso, são essas as dificuldades da representação. Mostrar um espaço carcerário e um mundo a partir do fim são tentações que se oferecem a uma encenação. Mas isso não será fazer surgir o sentido de maneira muito direta e sem nenhum humor, e assim perder o contato com o texto? Não há outra coisa a representar senão a imobilidade e o atolamento, no tempo real de uma representação que, por sua vez, deve seguir seu curso sem se atolar no tédio pontificante da explicação de texto metafísica. Eis a força e a dificuldade desse texto.

6. Estudo de um trecho de diálogo

Não fazemos observações de conjunto sobre o "estilo" de Beckett – já existem estudos sobre o assunto –, mas aplicamos os instrumentos de análise anteriormente descritos a um trecho muito curto. Outras passagens poderiam justificar outros comentários, mas acreditamos que o trabalho sobre uma amostra, escolhida praticamente ao acaso, dá uma idéia bastante justa das principais pistas relativas ao funcionamento do diálogo. As réplicas são numeradas por nós.

1. HAMM. Mesmo assim você está me deixando.
2. CLOV. Estou tentando.
3. HAMM. Você não gosta de mim.
4. CLOV. Não.
5. HAMM. Antigamente você gostava.
6. CLOV. Antigamente.
7. HAMM. Eu fiz você sofrer muito. (*Um tempo*) Não é?
8. CLOV. Não é isso.
9. HAMM (*indignado*). Não fiz você sofrer muito?
10. CLOV. Fez.
11. HAMM (*aliviado*). Ah! Ainda bem! (*Um tempo. Friamente*) Perdão. (*Um tempo. Mais forte*) Eu disse perdão.
12. CLOV. Estou ouvindo. (*Um tempo*). Você sangrou?
13. HAMM. Menos. (*Um tempo*) Não está na hora do meu calmante?
14. CLOV. Não.

(*Um tempo*)

15. HAMM. Como vão seus olhos?
16. CLOV. Mal.
17. HAMM. Como vão suas pernas?
18. CLOV. Mal.
19. HAMM. Mas você pode andar.
20. CLOV. Posso.
21. HAMM (*com violência*). Então ande! (*Clov vai até a parede do fundo, apóia-se nela com a testa e as mãos*) Onde você está?
22. CLOV. Aqui.
23. HAMM. Volte! (*Clov retorna a seu lugar do lado da poltrona*) Onde você está?
24. CLOV. Aqui.
25. HAMM. Por que não me mata?
26. CLOV. Não conheço o segredo do aparador.

(*Um tempo*)

Impressões gerais

As réplicas são muito lacônicas, freqüentemente compostas de uma única palavra. Numerosas perguntas de Hamm, seguidas de respostas mínimas de Clov. (Em 26 réplicas, 9 perguntas, 8 delas feitas por Hamm, e 3 exclamações.)

Do ponto de vista das regras da conversação, é Hamm quem lança os temas, numerosos e disparatados, e quem conduz a conversa. As perguntas encadeiam-se sem nenhuma transição. Dizem respeito tanto a saber as horas quanto à freqüência dos sangramentos de Hamm ou ao eventual projeto de assassinato de Hamm por Clov, como se tudo estivesse no mesmo plano. Clov quase não colabora e não toma nenhuma iniciativa em matéria de discurso. Nenhuma regra de cortesia, nenhuma precaução oratória nos dois interlocutores. Mesmo quando Hamm pede perdão, é para fazer Clov reagir, já que repete a palavra e com mais força.

O implícito como regra

As personagens parecem conhecer-se perfeitamente, pois procedem sempre por alusão e sua conversa repousa sobre o implícito. Cada um sabe das doenças que o outro sofre e jamais dão esclarecimentos sobre qualquer assunto. Isso resulta num diálogo muito aberto do ponto de vista do sentido, já que nenhum dos dois locutores se dá ao trabalho de explicitar seu pensamento pelo discurso. Sempre pressupõem que o contexto seja conhecido.

Também nenhum dos dois manifesta surpresa ou espanto diante das asserções do outro, de modo que as réplicas raramente ultrapassam o par adjacente, a ausência de retorno provocando um efeito imediato de fechamento, próximo da mecanização (15 a 20, por exemplo). Assim, é comum na prática corrente, após se pedir notícias da saúde do interlocutor, reagir à sua resposta, para manifestar compadecimento ou dar algum sinal de interesse.

Isso jamais acontece aqui, onde uma nova réplica é lançada sem que haja o menor sinal de registro do que foi dito anteriormente. Tudo se passa como se eles não se escutassem (entretanto, um ouve o que o outro diz) ou como se o sentido da resposta de cada um fosse indiferente ao outro.

Há, porém, insistência da parte de um dos dois enunciadores, no caso Hamm, quando a reação de seu parceiro não lhe convém, como se um esquema conversacional estivesse previsto e Clov não o tivesse seguido (7 a 11). Como sua frase "eu fiz você sofrer muito" não provoca a resposta positiva que ele espera (e não a negação, como no esquema normal), Hamm reitera até obter satisfação. O mesmo ocorre com os "perdão" sucessivos, que não provocam em Clov mais que um sinal de boa recepção e um encadeamento num outro assunto (12). Hamm é afeito às posições patéticas, enquanto Clov mostra-se ainda mais discreto nesse terreno (10).

A informação

A conseqüência do implícito entre as personagens é a subinformação do leitor. Não ficamos sabendo *nada* do passado deles, de suas relações afetivas, desse antigamente marcado por um ponto de exclamação, dos sofrimentos de Clov. Através do laconismo das personagens, Beckett faz a escolha de uma informação rara e destilada gota a gota. Podemos deduzir ou que essas informações não têm muita importância, ou que a escrita aberta convida às conjeturas.

O diálogo tem tantas brechas que solicita do leitor uma grande cooperação, uma vez que lhe é apresentado sem comentários. Assim, as réplicas 25 e 26 requerem, por si sós, uma série de glosas. Por que Hamm espera que Clov o mate? Por que Clov não nega, como se achasse normal a pergunta? Ao responder, ele não se coloca nem no terreno da moral nem no da afetividade, mas no da pragmática. Obviamente, nada sabemos e nada sabe-

remos do aparador e de seu segredo, que o impedem de praticar o assassinato. Uma vez mais, Hamm não reage, como se esperasse essa resposta ou como se sua própria evidência tornasse inútil qualquer comentário. O assunto dramático do assassinato de Hamm detém-se abruptamente como havia começado, a resposta de Clov engendra o silêncio. Não sabemos o suficiente para inventar o resto, para seguirmos sozinhos essa pista "dramático-policial" ou para a abandonarmos igualmente.

Esse diálogo não é absurdo, como foi dito às vezes, porque não é tradicional e porque não possuímos todas as chaves do sentido. Ele se caracteriza por uma lógica implacável. O "Então ande!" (21) de Hamm encerra impecavelmente as trocas precedentes (15 a 20). A ignorância do segredo do aparador como obstáculo ao assassinato pertence ao mesmo registro lógico, à mesma franqueza das personagens despidas de toda civilidade e conseqüentemente de toda hipocrisia verbal. A resposta só parecerá absurda se pensarmos que faltam elos explicativos, ou se raciocinarmos no interior de um sistema psicológico convencionado.

Nesse caso, tudo parece espantoso, tanto a pergunta de Hamm como a resposta de Clov, se as lemos com os pressupostos dos que se instalaram num relato policial (Clov descobrirá o segredo do aparador, no qual se encontram, a escolher, as armas, a herança, a chave da casa?) ou patético (o filho adotivo mata o pai, de quem já não gostava havia muito tempo e que o fazia sofrer).

No interior da obra, esse diálogo é uma espécie de concentrado de réplicas no qual se encaixam as que se referem à partida de Clov (1 e 2), à ausência de amor (3 a 6), ao sadismo de Hamm (7 a 11, 15 a 21). São razões tradicionalmente plausíveis para um assassinato, mas não são essas as enunciadas por Clov, talvez porque são demasiado evidentes ou porque Hamm as espera, e sim aquela, bem mais lógica e implacável (um fechamento perfeito da passagem), que fornece apenas uma razão material.

Não há incoerência no encadeamento dessas réplicas quando as inscrevemos no interior da obra e quando

renunciamos a buscar nos enunciados explicações psicológicas atribuídas às personagens antes de terem pronunciado uma palavra.

Cada fala é conquistada ao silêncio

Numerosas indicações cênicas marcando "*um tempo*" pontuam o texto. A fala demora a surgir e interrompe-se com freqüência, o que dá ao texto, quando se respeitam essas pausas, o ritmo um pouco soluçante de uma conversa que jamais se desenvolve, como uma série de impulsos frustrados tão logo iniciados.

O laconismo já assinalado assume várias formas. Em primeiro lugar, as respostas raramente são desenvolvidas, como se, diante de várias opções possíveis, a solução mínima fosse sempre adotada. Várias réplicas de Clov não ultrapassam uma palavra (4, 6, 10, 14, 16, 18, 20, 22, 24), e geralmente uma palavra muito breve ("não", "sim"). No entanto, certas asserções de Hamm (3) exigiriam explicações ou comentários. As réplicas de Clov, em sua brevidade, são categóricas ("não") ou alusivas ("antigamente!"). Elas também podem dar a entender que ser mais extenso seria inútil, e que a informação já é conhecida e não houve nenhuma mudança ("mal"). Por vezes, elas não reproduzem a imagem, a despeito do fato de Hamm estar cego. "Aqui" é suficiente para precisar as posições de Clov, dadas pelas indicações cênicas. A voz de Clov serve de referencial a Hamm e seus deslocamentos não têm necessidade de outros comentários. Como sabemos que Clov raramente toma a iniciativa da fala (exceto em 12, mas então é como que forçado a isso), se se tratasse apenas dele não haveria diálogo e tudo seria silêncio.

Diante de um parceiro tão pouco cooperativo, Hamm é um pouco mais falador, mas mesmo assim economiza nas construções sintáticas, que ele prefere (pelo menos nessa passagem) simples, diretas e repetitivas. Aqui ele fala a partir de algumas fórmulas básicas que duplica ou modifica ligeiramente (7 e 9, 11, 15 e 17, 21 e

23). Isso dá a impressão de que ele possui poucos "padrões" sintáticos à sua disposição ou que só utiliza alguns, por economia ou porque são suficientes para o que tem a dizer a Clov. As reiterações de réplicas confirmam essa impressão: é um modo de falar a um surdo, a uma pessoa simplória, ou de insistir até obter a resposta desejada. Isso também dá a impressão de uma mecanização da linguagem que só se desenvolveria em direções fixadas de antemão.

Hamm sabe o que quer ouvir e tem o poder de obtê-lo sem muito esforço. Clov não tem razões para dizer mais do que o estritamente necessário que convirá a Hamm. As regras do diálogo estão rigorosamente fixadas de antemão, as "velhas perguntas e as velhas respostas" sendo já conhecidas. Nesse caso, há pouca utilidade em quebrar o silêncio, já que o diálogo é forçosamente convencionado e dificilmente escapa ao cansaço e ao tédio. Não é, também, que eles se digam coisas absurdas, mas simplesmente voltam a se dizer coisas que já sabem, que já foram ditas em outro lugar ou que não contêm nenhuma informação nova.

Os discursos das personagens confirmam a impressão de imobilidade já identificada em outras estruturas do texto. Elas repisam, remastigam, dialogam como jogadores de pingue-pongue que conhecem todas as manhas e todas as jogadas do parceiro. Continuam a falar mesmo assim, para que "algo siga seu curso" e a peça continue, com o risco permanente de um dos parceiros se cansar e não mais devolver a bola. Não se pode dizer que não se comunicam, mas sim que nada de importante têm a comunicar, pelo menos pela linguagem, que neste caso serve mais para fazê-los lembrar que existem do que para sustentar uma verdadeira conversação.

Todo começo de diálogo nesse texto exige dos parceiros que arranquem cada palavra ao silêncio, ao vazio e à imobilidade que os cerca.

7. Personagens

Muitos elementos concernentes às personagens já foram abordados, pois estas, como vimos, são "encruzilhadas" do sentido. Retomamos aqui apenas algumas informações específicas.

Identidades

O quarteto tem nomes estranhos, cujo sentido podemos descobrir referindo-nos a três línguas. Hamm (*hammer*) é o martelo, em inglês; os outros três são jogos com a palavra prego, em francês (Clov, *clou*), em inglês (Nell, *nail*) e em alemão (Nagg, *nagel*).

Hamm refere-se também ao ator que faz um papel cabotino (*hammy*) em gíria de teatro. É uma personagem que gosta de ouvir-se falar, que se refere à cena e à representação, que se serve dos outros como de um público. Um só martelo um tanto cabotino, portanto, para martelar três pregos internacionais.

Nenhuma identidade social ou nacional precisa, nenhuma idade anunciada. Nomes como sobrenomes, ou pseudônimos, daqueles que não são de lugar nenhum.

Enfermidades

Um critério pertinente, já que todos são enfermos. Hamm está cego, sangra regularmente e alude aos batimentos de uma "pequena veia". Nagg e Nell não têm pernas e Clov não pode sentar-se (coluna vertebral deformada ao extremo, hemorróidas?).

Ninguém se queixa realmente desses problemas e hesitamos em levar muito a sério seus sofrimentos. Beckett faz deles o objeto de brincadeiras ou dá explicações bizarras (o acidente de cabriolé dos pais). Assim, é difícil, embora os sofrimentos sejam dados como reais (por exemplo, Hamm tem um grande lenço manchado de san-

gue sobre o rosto), tomar o caminho do patético, numa galeria de retratos de monstros sofredores.

Na verdade, cada um sofre de uma deficiência que ele compensa ou à qual se acomoda, como se fosse natural ser incompleto. Essas deficiências criam relações de dependência. Nagg e Nell não comem sem a intervenção de Clov, Hamm tem necessidade de Clov para seu passeio mas também para ter uma visão do mundo exterior, onde, aliás, não há nada para ver (daí a inutilidade da ridícula "luneta"). Clov, a serviço de todos, não tem necessidade de ninguém, embora Hamm o domine pela palavra. Ninguém, em todo caso, tem piedade de ninguém, e suas relações são desprovidas de qualquer sentimento.

Às enfermidades juntam-se a penúria e a sujeira. Mas, também aí, sem traço de comoção. Por exemplo, a caça aos piolhos dá ensejo a jogos de palavras com conotação sexual (*coite/coite* – colchão de penas/coito).

Poderíamos dizer que as enfermidades servem de pretexto ao espetáculo e que todo dado realista é imediatamente teatralizado. Clov é um enfermo campeão de acrobacia em escadinha, Hamm viaja como cego em sua cadeira com o auxílio de uma gafa, as latas de lixo de Nagg e Nell, embora assinalando-os como personagens-dejetos, são pretexto de aparecimentos e desaparecimentos que os assemelham a marionetes.

Relações

Hamm detém a comida, e com isso o direito de vida e de morte sobre os demais, que ele pode racionar ou que poderia fechar definitivamente em suas latas de lixo-caixões. Portanto ele sustenta seus genitores e seu filho adotivo, a quem lembra que deu um "*bome*". Pede-lhes em troca que o sirvam e que lhe obedeçam sempre (Clov), que o escutem se ele o desejar (Nagg). Tudo lhe pertence, o aparador, o cão, a gafa, mas ele não consegue fazer nada sozinho. Pede beijos e amor a Clov, mas provoca-o para partir ou para o assassinato ao interrogá-lo acerca de seus verdadeiros sentimentos.

Nagg tem necessidade de Nell para escutá-lo, para coçá-lo, pois a transa se acabou, embora ainda tentem se beijar. Nagg lamenta ser o pai de Hamm.

Clov dá "risos breves" para uns e outros, a quem ele serve – mas sem saber por quê – e que dependem dele. Não gosta (mais) de Hamm, mas não é fácil deixá-lo.

A sexualidade e o amor, se existiram, datam de antigamente. As relações permanecem reguladas por rituais que se assemelham a sentimentos que eles imitam de vez em quando.

Humanos e inumanos

Ao aludirem em vários momentos à representação, as personagens se reconhecem no palco, ocupadas em se oferecer como espetáculo. Essa dimensão de teatralidade é decisiva na abordagem delas, ainda que seja confundida por outras alusões, metafísicas desta vez, ao "*palco do mundo*".

Por suas enfermidades, suas faltas, seus pedidos de atenção ou de amor e seus discursos, pode-se dizer que são personagens muito humanas, ou pelo menos que têm a ver com a condição humana. Pelo caráter sistemático dos traços que acumulam, o burlesco de seus perfis ou algumas de suas ações próximas da *gag*, pertencem ao mundo do teatro ou mesmo ao do *music-hall*.

Essa dupla pertença faz o interesse e a complexidade delas. Mecanizadas em excesso, perderiam a dimensão sensível cujos vestígios encontramos no texto, os momentos de inquietude e a memória das pequenas felicidades que as humanizam, mesmo de forma ridícula. Mas, demasiado patéticas, elas já não teriam vínculos com a família dos *clowns* de quem conservam as calças largas ou o andar estranho, o riso breve ou a infernal lógica do discurso. Seria redutor fazer delas os porta-vozes simbólicos de um discurso metafísico, ou puros duetistas da "rotina" do *music-hall*. Cabe à representação construir esse estranho coquetel, partindo não do sentido a produzir, mas de ca-